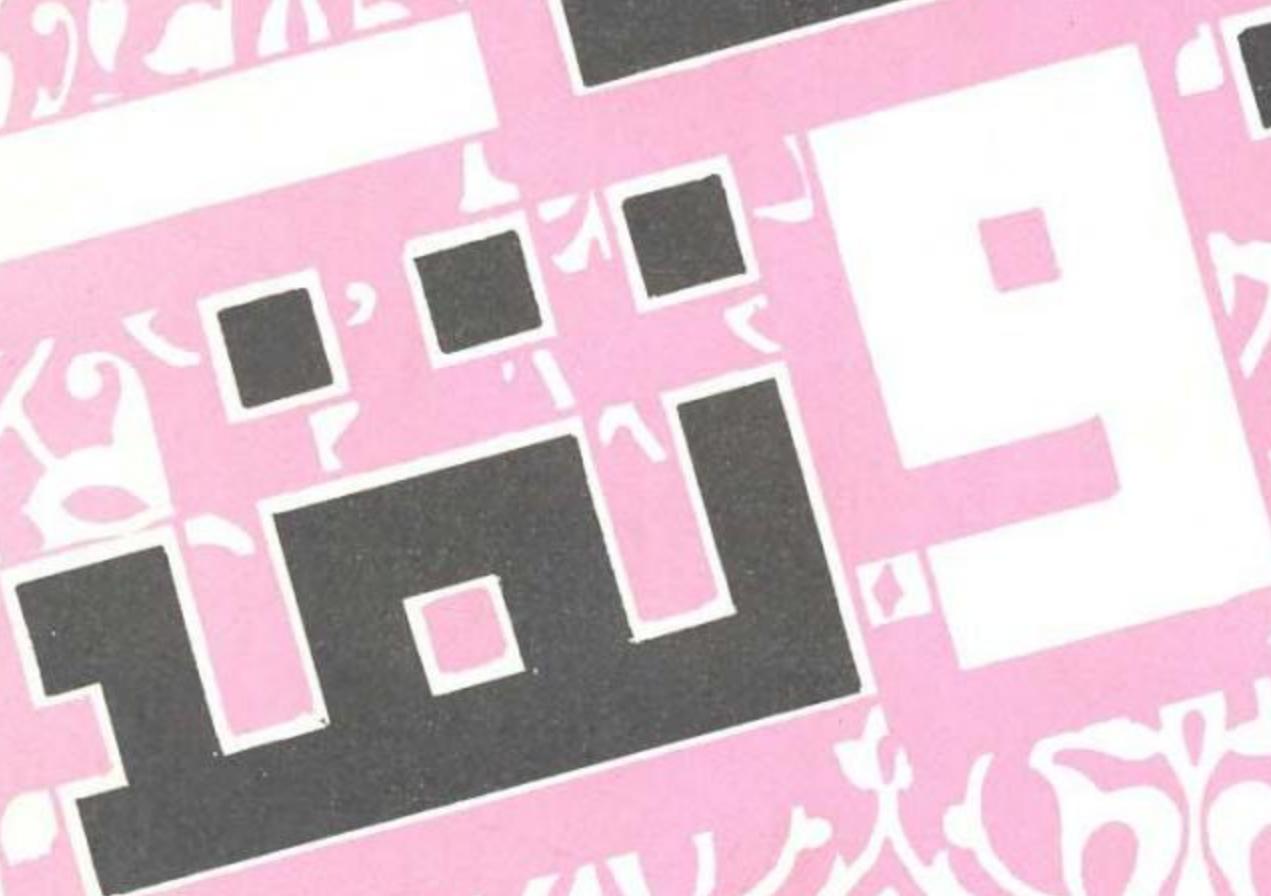


مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي



مجلة كل المثقفين العرب

فريدة النقاش

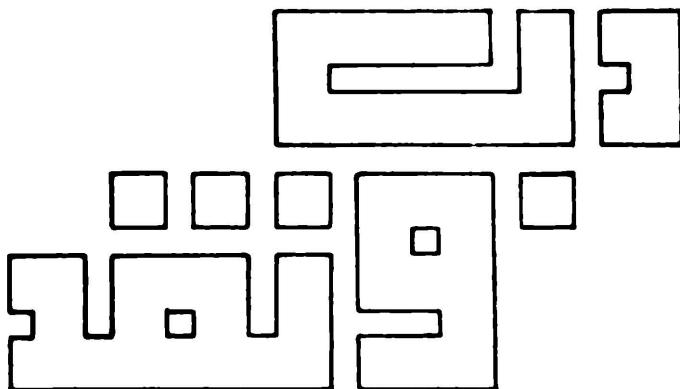
* مؤسسة لنا ..

د. شريف حتاته

* عن الابداع الروائي

فاروق عبد القادر

* منين اجيب ناس .. ودراويش نجيب سرور



مجلة كل المثقفين العرب

بمصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوعودي

العدد الخامس عشر
السنة الثانية
سبتمبر ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

مستشارو التحرير

جمال الغيطان
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملكي عبد العزيز

الإشراف الفني
أحمد عزالعرب

مسcretير التحرير
ناصر عبد المنعم

رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

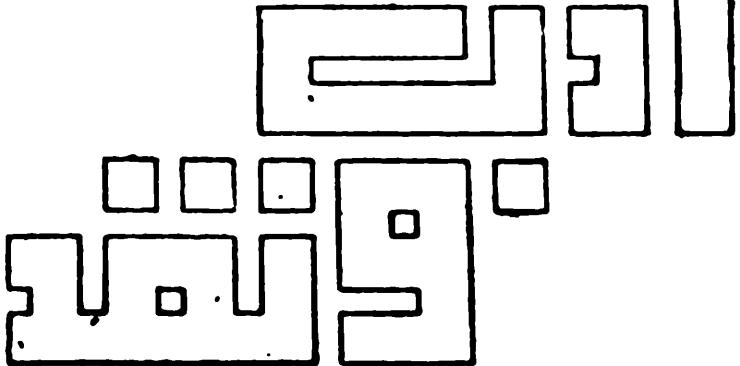
مدير التحرير

فريدة النقة شاش

المراسلات حزب التجمع الوطني التقدمي الوعودي - ١ شارع سعيد الدين الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لسنة واحده "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



بحمد الله رب العالمين والصلوة والسلام على سيدنا وآله وآل بيته عاصي الاعداء

في هذا العدد

الصفحة

- * فريدة التقاش ٤
- * د. شريف حاتمة ٨
- * صلاح الدين الوديع ٢٢
- * ليلى لحمد ٣٥
- * مجدى فرج ٤٣
- * حسين محمد على ٤٩

- * سعيد الكفراوى ٥٠
- * برهان شاهلى ٦٥
- * وصفى صادق ٧٦
- * للكاتب المجرى : اشتغافن اوركين
- * ترجمة : اعتقال الطائر ٧٨

- * افتتاحية : مؤسسة لنا عن الابداع للروائع
- * شعر : باحظ ثمن لتمثالك للمدى قصة قصيرة : الوطن .. الزجاجة
- * صلاح عبد الصبور .. وحوار لثقافة العربية
- * شعر : اطیاف قصة قصيرة : حكاية الفلاح للفصيح مطاوع عبد الصبور
- * ابو العزيم مع الرئيس المؤمن محمد انور للسدادات شخصيا
- * يلماز جوناي .. السينما والشعب للبازة تركية
- * شعر : شكوى الفلاح للفصيح
- * تقصص في دقة واحدة
- * الاعتداد بالنفس في نماذج



الصفحة

- من للغناء الشعبي للفلسطيني
* شعر : ناياتي الآه
* نصّة قصيرة : زميلي لوزير للقصاص للبولندي : فورجيسيش بيسجسكي
* ترجمة : د. هناء عبد الفتاح
* شعر : الرحلة الثانية
* شعر : الرحلة الثانية
* للواعظ والحلّم في مجموعة « القبیح والوردة »
* فاسیلی ملادیمیر وفتشی بارتولد
* ولدراسات الإسلامية
* حوار العدد : مع الروائي السوري حيدر حيدر
* المكتبة العربية : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي
* في لبنان
* يعنى للعبد
* عرض : ايمان حموده
* المكتبة الأجنبية : الف عام وعام على المسرح العربي تمارا الكسندروفنا
* ترجمة : توفيق المؤذن
* عرض : فلاصر عبد النعم
* رسالة بولندا : المسرح الموسيقى والمسرح الشعبي
* انتصار عبد الفتاح
* في بولندا
* ترجمة وإعداد : احمد الخميسي
* دليل المصطلحات الأدبية
* منحة البطراوى
* نصوصات مسرحية : مطبعة جديدة
* ١٥٨
* ١٥٤
* ١٤٩
* ١٤٢
* ١٣٧
* ١٢٧
* ١٢٠
* ١١٨
* ١٠٠
* ٩٦
* ٩٤
* ٨٦

مؤسسة لنا

فريدة النقاش

مؤسسة لنا .. عفية وضارية بجذورها في قلب الحياة الشعبية ، يستند اليها الكلبحون في سعيهم المواصل من اجل حقوقهم .. ينتون اليها بفخر عظيم ، ومنها يستمد المثقفون زاد الامل الحقيقي فيكونون قادرين على التطلع الى المستقبل ... فمع الجماهير وبهذه المؤسسة الجديدة كلدأة لا غنى عنها ، سوف يكون بوسع حركة التقدم قاطبة ان تنظر الى الامام .. الى بعد ما ينظر اليائسون وداعاة العدم واللاجدوى وبجدية الوضع القائم بل انها وقد تفتح لهؤلاء كلما اشتد عودها طریقاً جديداً للحياة .

تقدم العملية الثورية وتتطور بقدر ما يتواكب عامل الفكر فيها - اي دور الطليعة المثقفة - مع نضج التوی الاجتماعية وحركتها ، وعامل الفكر هذا هو أساس ولا غنى عنه اذ يتضمن تحويل الوعي الطليعي الى قوة مادية جماهيرية فاعلة في الواجهة التعبس ، تحيط باطرافه .. تصل وشائجه .. وكثف عن الكامن فيه حيث يتجلی حلم الشعراة وما تفنا به كحقيقة ملموسة يعبرون ساعة اكتشافها تلك المسافة بين الوعي والوجود .. المسافة التي طالما كان ادراك وجودها الغامض عذاباً مقينا .. واسئلة بلا اجوبة .. مصدر المهام وعامل يأس مما .. عامل يأس نعم حين ارتطم بذلك التشوه النظيع الذي احدثه التبعية في وعي الجماهير - حيث نشلت مسافة شاسعة اخرى بين القدرات الهائلة للجماهير ودرجة وعيها بذاتها .

ان ومن الطبقات الشعبية بذاتها ، بقدرتها الكامنة واللامحدودة على صنع الحياة ودفعها الى الامام هو العنصر الذي مازال غالباً ضبابي الملامح حتى الان بل يكاد ان يكون منتقداً سوءاً لان الارهاق العام قد نال منها او لأن افكار التبعية ومساعي الادماج في جسد

الرأسمالية المشوهة باتت عالة وظاهرة عبر اجهزة اعلام او لأن المثقفين الطليعيين لم ينجحوا حتى الان رغم الجهد النبيلة والتضحيات البالغة في ان يجعلوا من الوعي النقدي توهة حاسمة ...

تلعب هذه الاسباب مجتمعة دورها في اضعاف الكيان الجنيني ..
الرجو ان يكبر .. وفي خفوت صوت المؤسسة المنشورة الطالمة من طين الارض وانقليس الحية مثخنة بالجراح .. دامية العينين والكفين .. ومع ذلك فان هذا الكيان الجنيني هو النقيض الوحيد - وان بقى حتى الان فيما يشبه حالة الرمز - العالم المتراكب بكل مؤسساته .

ووجدت الدولة في وطننا العربي كثوة تمثل « يسمونه اينسا » بصور متباعدة ، اكتسبت بعدها اضافيا في هذا الخصوص ، استنادا الى تراث الخيمة والقبيلة .. ولصلاح الامن .. والامن وحده تتمثل من المهمات الحديثة التي تقوم بها الدولة في المجتمع المدني المترافق (رأسمالي واشتراكي كل على طريقته) مثل توفير مياه الشرب النقية .. والصرف الصحي والمدارس ... وخدمات المواصلات العامة وإنشاء الطرق وتحديث الريف ... الخ « ورغم التفاوت من بلد عربي لآخر لم تنشأ بعد دولة المجتمع المدني التي يتحرر فيها الانسان من استعباد القبيلة والعشيرة والاسرة والاب والملك ورئيس الجمهورية اذ يملك هؤلاء سلطات شخصية واسعة غالبا ما يقتضي دستور البلاد ويعطى لها شكلاما شرعيا ان كان هناك دستور » .

اصبح المواطن العربي فريسة لا محاسب للنخسف - رغم الثروات الطائلة - وحيث تتشتت الامية وسوء التغذية والرؤوس الشاملة وانما فريسة ايضا لفهم الامن لائب الدولة البوليسية التي اختزلت مهامها من هذا « الامن وحده » ، اى في الارهاب ، وبات عليه ان يناضل ساعة بساعة من اجل حق الاعتداد وحرية الضمير ، من اجل حقوق التظاهر والتنظيم والاضراب والاعتصام ... اى من اجل « مجتمع مدنى » حتى .. وذلك جنبا الى جنب مع الفضال ساعة بساعة من اجل حق الخبز واستمرار الحياة .. وهو قتال يومي شرس تخوضه الجماهير .

فهل هي مهمة يمكن ان ينجزها افراد محابدون مستقلون ياترى ؟

لقد أصبح للعمال الاوريبيين وخلفائهم من فقراء الفلاحين والذئاب الشعبية الكارهة نفوذ وسطوة وتقول في تحديد السياسات والمصالح لهم جاهدوا طيلة عقود بل قرون من الزمان وعبر مخافن طويلة لللوم ول الى ذلك « المجتمع المدني » الذي أصبح من بين اهم امداده وجود مستقل لنظمائهم المستقلة .. احزاب ونقابات وروابط ..

صحف ومجلات واذاعات ذلك الوجود المستقل هو بالضبط مقتل حمايتهم ونقطة انطلاقهم وما بهم .. ذلك الشكل المادي المباشر الذي سائد حقوقهم كمواطنين ، وكان حصاد نضل وبعض تسويع لائر الديموقراطية البورجوازية التي تأسست من ادنى وفي النهاي ، تلك الديموقراطية التي يسخر منها دعاء الخصوصية باسم الشورى حينا وباسم التقويض المطلق للمستبد العادل المرجو حينا آخر ، كذلك يسخر منها دعاء حباد المتندين واستقلالهم ودعاة التغيير من داخل الدولة والسلطة القائمة .. ذلك التغيير الذى طالما وعدونا به وبشروا ... ومازال لم يت .. بل ان الدولة ومؤسساتها أوغلت في طريق التبعية لحد تغيير خريطة الوطن العربى التى يدرسها الطلاب لتحمل الدولة الصهيونية مكان فلسطين .. هكذا ببساطة . ناهيك عن عدوانها المستمر على مستوى معيشة العاملين .

عندما سقط طفل ايطالى قبل اهواه قليلة في بالوعة مفتوحة في روما وكاد ان يموت قامت تيامنة الدولة الايطالية ولم تتعد ونزل رئيس الوزراء بنفسه الى ساحة الانقاذ ليتابع عملية التقاط الطفل حيا بعد ان كان قد شارف على الموت .

مهل كان وازعا اخلاقيا طيبا هو الذى ساق الرجل الى ساحة الانقاذ ؟ ربما ولكن الشيء المؤكد هو أن الدافع الرئيسي لهذا العمل ولاعمال مشابهة يومية وكثيرة هو ذلك الوجود المستقل الفعال القوى الممثل للطبقات غير الملكة . وهو وجود قائم وفعل بصرف النظر من تمثيلها في سلطة الدولة واتخاذ القرار او عدم تمثيلها .. بل انه هو الشيء الوحيد الذى يؤهلها في المستقبل – قرب هذا المستقبل او بعد – لأن تكون ممثلة حقا في سلطة الدولة واتخاذ القرار .. انه هو نفسه الوجود الذى جعلها تنتزع جنبنا الى جنب مع المجتمع المعنى الكامل .. حقوقا من الملوك .. يكون بواسطتها في كل لحظة أن تطورها وتتابع عنها ... وهى تقدم نحو المستقبل الاشتراكي .

وفي بلداننا .. وعبر تاريخنا القديم والحديث ارتبطت الرحمة والمعدل واحترام السلطة للإنسان كأديمى بشخص العاكم ممثلا للقبيلة او للعرش او المؤسسة الرئاسية في العصر الحديث .. كما ارتبط به الاستبداد والظلم .. وهو الشيء الذى يعزى القاتلين بلا جدوى الصراع والداعين للتغيير من قلب المؤسسة القائمة .

وصحىح أن الطرق التى تسلكها الشعوب لا تحصى كما أنه لا تتشابه .. لكن القاتلون العظام الواحد أصبح في عصرنا وبحكم تغيرات كمية ونوعية هائلة واحدة بصورة أكثر وضوحا فيما عدا التفصيات .. كما قاتل معارك استقلال الطبقات الشعبية مناضلون ومنظمون ومنتفعون كبار في البلدان الرأسمالية رفضوا أن يقولوا نعم أبدا للوضع القائم على حد تعبير مكسيم جوركى .. يظل الطريق نفسه مفتوحا

اماينا وبطريقتنا . حيث مازال على مثقفينا الوطنيين الديموقراطيين ان ينجزوا هذه المهمة التبليلة ، ففى قلب المزاج الشعبي العام المنعم بعنم الرضا والسطح وافتقاد الطمائنية والفرز من المستقبل هناك دور غائب للوعى ، دور كان دائمًا — وما يزال — يلعب اللعبة الحاسمة بالنسبة للشعور .

ان الشعور باطلاق الظلام وانفلات كل الابواب امام الكادحين يمكن ان يصب في احدى مرتين ولا ثالث لها : فاما انفلات عشوائى غير محسوب وغير محدد الاهداف يمكن ان تقويه توى التطرف الدينى الرجعية الى الكهوف .. واما انماثل الایرانى حى وصارخ ومؤلم .

واما ان تلعب جهود المثقفين الديموقراطيين الوطنيين دورها المرجو في اشباع هذا السخط بالوعى لبناء تلك المؤسسة المستدلة الجديدة فعلا هيكلًا ونوعا ، القادره وحدتها على حفر المجرى الصحيح لحركة الجماهير في اتجاه المستقبل

حييند فقط سوف يكون بمقدورنا ان نخترق جدران المؤسسة القمعية الجائمة على صدورنا .. تلك المؤسسة ذات التماسک الظاهرى المهى لان عجنتها هي من لحم ابناء الكادحين الذين ما ان يتكتشف لهم حجم الفعلية التي يملكون الا ويتهماى بنازها فتندفع توى الاصلاح ان وجدت بداخلكما الى الامام .. وتوارى التراب حيث التحلل العفن الذى اصاب طبقة تجلوزها التاريخ وبقى على سلطها بسبب ضعف مؤسسات الكادحين من جهة وضراوة حلبيها العالى من جهة اخرى مثلا في الامبرialisية والصهيونية .

فإذا كانت الدولة القائمة بمؤسساتها هي « الحارس الليلى » لمصالح كبار المالك والرأسمالية التبعية والاستقلال عامه .. فان المؤسسة الجديدة المرجوة اي الحزب القوى اسلاما . ثم اتفاق الأحزاب الوطنية .. وتحالف نقابيات عماليه ومهنية تطرح عنها رداء القيادات الصفراء وتخرج من قبضة السلط الطبقي الحكم هي « الحارس الليلى المرتجى» لا لوعى الكادحين فحسب وانما لحركتهم المنظمة ولقدراتهم ولدورهم المنشود .. هي المؤسسة الطبقية الجديدة التي تواجه العالم القديم ..

حييند لن يكون « استقلال المثقفين » ولا « حيادهم » ولا « سعي يوم الفردى » من اجل تغيير الهى يراهون عليه فى داخل السلطة ان يكون ذلك كله ظواهر متفاهمة او ملفتة للنظر .. حيث تصب كل ايماءات فى طاحونة التغيير الفعلى الذى شجعه الجماهير متلهمة مع طلائعها ... حيند لن يكون الاستقلال والحياد والمسعى الفردى الخالص ظواهر وانما حالات هامشية .. نباتات صغيرة على ظاف المجرى الرئيسي ترتوى بماء الحياة من جرياته .. ولا يكون بوسعها ان تعيش وتبدع بذونه ..

فريدة التقاش

عن الإبداع الروائي ..

د. شريف حاتم

الابداع الروائي ككل ابداع هو جزء لا يتجزأ من الثقافة والمعرفة ، يؤثر فيهما ، ويتأثر بهما .. وهو يلعب دوراً مهماً في صياغة عقل ونفس الانسان .. فـ الفكر والوجودان ..

والثقافة هي وعن الانسان بتاريخه .. حاضره ، ومستقبله .. وكلما زادت ثقافة الانسان كلما أصبح اكثر قدرة على فهم العوامل الأساسية التي تؤثر على تطور المجتمع الذي يحيا فيه ، وعلى مختلف نواحي حياته .. راً أكثر قدرة على القيام بدور ايجابي في تغيير مما وفقاً لامداته ، ومصالحه حتى يحقق لنفسه مزيداً من الرفاهية ، والحرية .. وللسعادة ..

ولذلك في كل مجتمع ينقسم إلى طبقات .. إلى مستغلين ومستغلين يدور صراع حول الثقافة .. حول السيطرة على عقول الناس .. فالطبقات المستغلة تحرض على اشاعة ذلك القدر ، وذلك النوع من الثقافة اللذان يسمحان لها بتحقيق اهدافها ، ومصالحها .. ويضمنان الحفاظ على الوضع كما هي .. اي اعادة انتاجها .. مع اجراء تغيرات لا تمكّن جوهر الاستغلال ، بل تؤكده وتتطوره حسب الاحتياج .. انها صاحبة مصلحة في ان تبقى الثقافة ناقصة ، او مشوّمة ، او مزيفة بحيث تضمن اخفاء الواقع ، والحقائق ، والعلاقات بين المظاهر ، والأشياء ، فتظل الجماهير عاجزة عن تغيير حياتها ، لا بسبب القيود المفروضة على حركتها فحسب ، ولكن أيضاً بسبب الشلل او التخدير الفكري والوجوداني .. انها تسعى إلى ما اصبح يسمى في عصرنا الحديث « بتزييف الوعي » ..

اما للجماهير المستغلة فهي صاحبة المصلحة الاولى في المعرفة ، والثقافة ، والوعي الحقيقي حتى تستطيع ان تتخلص من الاستغلال وتبني مستقبلها .. لذلك كلما زاد الصراع بين المستغلين والمستغلين .. بين

الطبقات المهنية والكافحين . . . بين الاستعمار والشعوب كلما احتدمت المعركة حول اغترال الانسان ، اي حول الثقافة ، وزاحت الجمود التي تغللها القوى المستقيدة من بقاء الاستغلال للسيطرة على عقول الرجال والنساء وتزييف وعيهم بمختلف الوسائل . . .

وعن الانسان ، او الجماهير ، وثقافتهم لا ينفصلان عن المجتمع الذي يعيشون فيه . . . عن ظروفهم . . . وعن وضعهم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي . . . اي عن الطبقة التي ينتمون اليها . . . فالبناء الاجتماعي ، والاقتصادي والسياسي يلعب دوراً اساسياً في تشكيل ثقافة ووعي الناس . . . ولكن العلاقة بين الثقافة والبناء الاجتماعي والاقتصادي ليست آلية جامدة . . . وهذه الحقيقة تلعب دوراً مهماً في مسألة الابداع بالذات . . . كما ان للجهود المبذولة من اجل اشاعة الثقافة المستنيرة بواسطة الجماعات او الهيئات ، او الافراد اثراً كبيراً في تقدم الوعي الحقيقي . . .

وفي العصر الذي نعيش فيه تتحدد معركة الثقافة بين القوى المستفلة في العالم ، وهي اساساً قوى الاستعمار الجديد ، والشركات المتعددة الجنسية ووكالاتهم المحليين ، وبين طبقات ، وفئات الشعب التي تناضل في سبيل الاستقلال ، والتقدم الاجتماعي ، والديمقراطية والسلام . . .

عصر الشركات المتعددة الجنسية :

بعد الحرب العالمية الثانية برزت الولايات المتحدة التي لم تكن قد استعمرت غيرها من الدول بطريقة مباشرة ، برزت على رأس العسكري الغربي ، وأصبحت أقوى دولة رأسمالية في العالم . . . وفي هذه الفترة أيضاً اكتسبت حركات التحرر الوطني في آسيا وأفريقيا ، وأمريكا اللاتينية مزيداً من القوة والنضج . . . فاصبح لا مناص من البحث عن اشكال جديدة من السيطرة الاستعمارية تخفي جوهره ، وتنتمي بالمرونة الازمة . . . فلجلات البلاد الاستعمارية تحت قيادة الولايات المتحدة ، وبالتعاون مع الرجعية المحلية في «البلاد النامية» ، الى فرض انواع من الحكم تعطى مظاهر الاستقلال دون جوهره . . . وصورت هذه العملية على أنها تصفيية للاستعمار . . . أما مصر فقد تغلل اليها هذا النفوذ الاستعماري الجديد بمد أن نالت استقلالها في عهد عبد الناصر . . . وتمت هذه العملية منذ سنة ١٩٧٤ . . .

ولم تكن القوة المتصاعدة لحركات التحرر الوطني في العالم الثالث هي السبب الوحيد في ظهور اشكال جديدة للاستعمار . . ذلك ان النظام

للرأسمالي نفسه كان قد شهد تطورا اقتصاديا نقله الى مرحلة أخرى اقتربت بمتطلبات لم تكن موجودة من قبل . فقد أطلقت الحرب طاقات انتاجية، وتكنولوجية هائلة تستلزم تركيزا لرؤوس الاموال ولوسائل الانتاج الحديثة ، واقامة وحدات ، ومؤسسات انتاجية اكبر بكثير ، مما يتطلب توسيعا في الاسواق بحيث تستطيع ان تمتلك هذه الامكانيات الانتاجية الضخمة . . . ومكذا استنبطت سيطرة الشركات المتعددة الجنسية التي تجمع رؤوس اموال من بلاد رأسمالية مختلفة تحت مركز واحد . . . وفرضت حكمها الذي يكاد لا ينافى . . وكلما نمت هذه الشركات ، كلما زادت اطماعها ، وجشعها الذي لا يعرف الحدود .

وتتطلب الاتساع الكبير في حجم السوق رفع الحواجز ، وتحطيم القيود ، وتصنيف العلاقات الخاصة التي كانت تربط بين الدول الاستعمارية القديمة والبلاد التابعة لها . . وانما سوق عالمي ضخم تستطيع ان تتحرك فيه الشركات المتعددة الجنسية بحرية ، مخترقة كل الحدود . . ومن هنا جاء شعار حرية التجارة التي نادت به أمريكا زعيمة « العالم الحر » . . كان لابد ان تخفي الامبراطوريات الاستعمارية السابقة لتسود الشركات العملاقة ، وتفرض اراحتها على كل الحكومات ، والشعوب . وتجسد هذا العصر الجديد في بروز الولايات المتحدة كالممثل الاول والأساسي لطغيان رأس المال الدولي ، وحيمنتها على السوق . .

ولكن اتساع السوق العالمي لم يكن يعني فقط التوسيع الاقوى ، بل كان يستلزم ايضا توسيعا راسيا . . ولذلك كان لابد ان يتضاعف الانتاج الصناعي والزراعي في المستعمرات السابقة ، وان تنمو تجارتها بمعدلات سريعة حتى تستطيع ان تشتري كميات متزايدة من السلع . . وكان لا بد ان تتزايد مشروعاتها . . . وان تتفاهم منازعاتها حتى تبحث عن كميات لا حصر لها من السلاح . . وان تتدفق اليها رؤوس الاموال ، ووسائل الانتاج والسلع الاستهلاكية من مختلف الانواع . . . وان تنمو اقتصادياتها ، وقدراتها الانتاجية الصناعية والزراعية ، وسوقها الداخلى . .

اصبحت التنمية مطلوبة اذن ولكن بشرط . . ان تكون لصالح الشركات المتعددة الجنسية . . المطلوب هو تنمية من نوع خاص . . تخصيص فيها البلاد النامية اي « الاطراف » للمركز القائم في الغرب تعمل لحسابه وحده . . تنتج ، وتجتهد ، وتعرق لتلبى احتياجات . . انها تنمية تؤدى في النهاية الى مزيد من التعبية . . الى مزيد من الاعتماد على الغرب . . وحتى يتحقق كل ما لا بد من طعم ، من اغراء . . من

منها جاءت المعونة ٠٠٠ ومع المعونة زادت الديون ٠٠٠ ومع الديون تفاصيل
الاعتماد على الخارج ٠٠٠ وأحكم الطوق حول الرقاب ٠٠٠ قصة
قديمة قدم الانسان في الارض ٠٠

مكذا انقلب شعار التنمية الى وسيلة لزيادة الاستغلال ، ومضاعفة
الارباح التي تجنيها الشركات المتعددة الجنسية ٠٠٠ زادت الفتوة الشراثية
في ايدي الحكومات والناس بحيث يستطيعون شراء السلم الذي يراد بيعها
٠٠ رزاد الانتاج ٠٠ فلا مانع من ان تنفتح البقرة لنا اكثر بشرط ان
تحلبيها هذه الشركات ٠٠٠ واحسن وسيلة لحب البقرة (الى جانب القروض)
من التحكم في شروط التجارة الخارجية ٠٠٠ بحيث تدفع الشعوب الفقيرة
اكثر مما تجنيه ٠٠٠ انها لعبة الاسعار الشهيرة ٠٠٠ ولعبة الدولار ترفع
القيمة التي تدفعها مقابل الاستيراد ، وتختصر ما نحصل عليه من التصدير
٠٠٠ وهذه لعبة سهلة بالنسبة للشركات المتعددة الجنسية ٠٠٠ فهي تملك
كل شيء ٠٠٠ السوق ، ووسائل النقل ، والتخزين ، والقدرة على الانتظار ،
والقدرة على المضاربات ٠٠٠ وهي تحكر الاشياء التي تباع ٠٠٠ الفمجم
الذى نصنع منه الخبز ، والصلب الذى نصنع منه الالات ٠٠٠ والبترول
الذى يولد الطاقة ٠٠٠ والورق الذى تطبع عليه الصحف والكتب وحتى
هذه الصفحة البيضاء التى اكتب عليها هذا المقال ٠٠٠ وامم من كل هذا
وذلك الدولار الذى أصبح العملة المسيطرة على كل الاسواق(١) ٠

اعادة البنية الداخلية والتبعية :

اقترنت التطورات العالمية التي تمت لصالح ميمنة الشركات المتعددة
الجنسية ، بحدوث تغيرات في للبنية الداخلية للبلاد النامية في جميع
المجالات الاقتصادية والاجتماعية ، والسياسية والثقافية بحيث يتلام
مع شكل التبعية الحديث ٠٠٠ فمثلاً في المجال الاقتصادي تم تطوير
ال التقسيم الثنائي لل الاقتصاد الى قطاع حديث ، وقطاع تقليدي بحيث
يتلام مع احتياجات الاستثمار الجديد ٠٠٠

ولكن ما يهمنا بشكل اساسي هي الاثار الثقافية التي صاحبت تغطيل
الاستعمار الامريكي في الحياة المصرية ٠٠٠ تلك الاثار التي تشكل جزءاً
لا يتجزأ من عملية اعادة البناء الداخلي للمجتمع المصري ، والتي تستهدف
صلة وتهذيب اشكال الاستقلال الكاذبة مما يساعد على استمرار جوهر
السيطرة الاقتصادية والاستغلال ٠٠٠ والسلاح الثقافي خطير لانه يريد ان

(١) فعادل العطيات التجارية التي تقوم بها الشركات المتعددة الجنسية الاربعة
الكبرى مجموع تجارة البلاد النامية (المصدر : هلم التعبارة في الاداعة الـ بـ سـ . . .)

يجعل من المصريين .. عموما ، ومن بعض فئاتهم خصوصا خير منفذين
لسياسة الاستعمار الجديد .

وتعتمد أشكال الاستقلال الكاذبة أساسا على خلق قوى محلية ترتبط بالشركات المتعددة الجنسية ... وهذا يتطلب تكوين نخبة حاكمة جديدة في مختلف المجالات أكثر قدرة على القيام بالوظائف المطلوبة منها باعتبارها وكيلة عن الاستعمار الجديد في تسيير أمور البلاد ... نخبة تتسم بعقلية أكثر مرونة ، وأكثر حداثة من بعض الوجوه ... وهذه النخبة للحاكمية تمسك بمقاصيد النشاط الاقتصادي ، وكذلك النشاط السياسي ، والثقافة والتعليم ... ويبذل الاستعمار الجديد جهودا كبيرة لاستماله هذه النخبة وكسبيها إلى صفه ، وتدريبها على القيام بدورها كشريكه له ، ولكن في وضع أدنى يتسم بقدر كبير من التبعية والخضوع ... ولكن النجاح الذي يتحقق في تكوين هذه النخب ، وفي استعمالها للتعاون معه يختلف حسب المجال ... وهذه الحقيقة لها أثر فيما يتعلق بمجال الثقافة والإبداع الروائي بالذات كما سترى فيما بعد ...

وتحتاج الشركات المتعددة الجنسية إلى قدر من الحرية في النظام الاقتصادي حتى تحقق مصالحها ... حرية تتعلق برأوس الأموال ، والتجارة والتمويل ، وسعر العملة ، والضرائب ، وللجمارك ، أي بحركة رؤوس الأموال الكبيرة ، وعلى الأخص الأجنبية منها وينعكس هذا أيضا في النظام السياسي بحيث يتحقق قدر من الحريات الليبرالية في تكوين الأحزاب والصحافة ، والنشر ، يفيد الفنون العليا وأحيانا المتوسطة في المجتمع ، أي النخبة النشيطة في مختلف المجالات ، ولكن لا يمتد أبدا إلى جماهير الشعب ، ويظل في حدود ضيقة لا تهدد مصالح الاستعمار الجديد ، ووكلاه ، ولا تهدد النظام ... فإذا حاولت الجماهير أن توسع هذه الحريات ، وتستفيد منها لخدمة اهدافها تفرض القيود الصارمة ، وفي بعض الأحيان يحدث تراجع شامل عن هذه الحريات . ليفرض نظام جكتاتوري أرمابي ... والوضع الخاص بالحريات له أبلغ الأثر على الإبداع بشكل عام وعلى الإبداع الروائي بشكل خاص وإن كان هذا الأثر أقل مما هو الحال في الإعلام الجماعي مثل الإذاعة والتليفزيون ، والسينما ، والصحافة ...

وينتتج عن هذا النظام الاقتصادي والسياسي زيادة الهوة بين الفئات الرأسمالية الفنية وجماهير الشعب ، وتفاقم الأزمة الاقتصادية مما يؤدي إلى تفاقم صراع الطبقات في المجتمع ...

ونظرا لأن الاستعمار الجديد يختفى خلف الستار ، خلف الوجوه القومية للنخبة الحاكمة يصعب على الناس اكتشاف عوالم الأساسي

منذ البداية . . . ولكن مع مرور الوقت ، وارتفاع الازمة ، وتفلت مصالح وسياسات الشركات والبنوك المتعددة الجنسية في مختلف مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية ، والثقافية يزداد وعي الجماهير بأن العدو الرئيسي واحد ، وهو الاستعمار الجديد . . . وأنه لا سبيل للانتصار على هذه الفوي المالية ، الا بتوحيد صفوف الشعب ضدها في الداخل ، وتوحيد نضال الشعوب على نطاق العالم . .

وتلعب المعركة الثقافية من أجل عقول الناس دوراً خطيراً في هذا المضمار . . . وتساعد على اوسع تعبئة ديمقراطية لقوى المجتمع المعادية للاستعمار الجديد . . . ولذلك يلجا الاستعمار الجديد إلى مختلف الأساليب المقسمة لصفوف الجماهير ، والمشوهة لعقولهم بهدف تزييف الوعي والتستر على الأسباب الحقيقة للمشاكل ، وإثارة المراكز الجانبية ، والحلولة دون اكتشاف العدو الحقيقي المتمثل في الشركات المتعددة الجنسية وأعوانهم . .

ومن الأمثلة على بعض أشكال تزييف الوعي تلك المحاولات التي تستهدف إثارة الخلافات القبلية ، والقومية ، والطائفية ، او تشجيع النعرات التي تفرق بين الناس على أساس الجنس ، او اللون ، او العرق ، او الدين . . . اي تشجيع التصub بكل أنواعه . . . وفي هذا المجال يتبع الاستعمار الجديد سياسة مزدوجة . . . فهو يقاوم الروح الأصلية التي تؤمن بحق كل شعب في أن يقرر مصيره بنفسه ، والتي تسعى إلى الاستقلال ، والتخلص من التبعية في كافة المجالات الاقتصادية ، والسياسية ، والعسكرية ، والثقافية . . . ولكنه ، من الناحية الأخرى يشجع تلك النعرات القومية التي تؤدي إلى المخازعات ، وال الحرب بين البلدان النامية . . . وكذلك موقفه من الإسلام . . . يقف ضد الحركات الإسلامية عندما تعارض سياساته في أمر من الأمور . . . ويستخدمها في مقاومة النضال الوطني ، والديموقратي ، والتقديم للجماهير في بلاد ، العالم الثالث ، . . .
تزييف الوعي واذدواجية الثقافة . .

وتتميز سياسة الاستعمار الجديد بهذه الأذدواجية في مجال الفكر ، والثقافة بالذات . . . أنها تشجع الأفكار الليبرالية في حدود . . . وتشجع روح «حداثة العصرية» المرتبطة بالأنشطة الاقتصادية ، والعلوم الطبيعية ، والحياة الخاصة ، والاستهلاك ، والحرية الجنسية . . . اي يشجع قيم ، وتفكير المجتمع الرأسمالي الغربي بالقمر الذي يخدم مصالحه خصوصاً وسط سكان المدن . . . ومن الجانب الآخر يعمل على تقوية الاتجاهات الطائفية ، والدينية المتخصبة ، تلك الاتجاهات التي تستند إلى فهم زائف ، ورجس للتراث ، والعقائد . . . وهذه هي خطته في باكستان ، والسموبيا . . . وكذلك في إسرائيل حيث يساند الصهيونية ، وفي جنوب إفريقيا التي تلعب

فيها المسيحية المتصبة دوراً بارزاً ٠٠٠ ثم في لبنان يقف مع تلك الاجنحة من الوارنة والكتائب التي ت يريد ان تقسم البلد على اسس دينية ٠٠٠ وكل هذه التيارات تستخدم لتفق سدا دون تقديم الوعي الحقيقي ، والثقافة المستنيرة المهنية على ارحب الافق ، والتحرر القائم على الفهم والادرار ٠٠ مكذا نجده يقف وراء الصهيونية ، والتيارات الاسلامية الجامدة ، المسلطه وفي الوقت نفسه ينشر قيم وانكار الراسمالية الغربية في بعض القطاعات وهذه الخطة المزدوجة ازا ، الثقافة هي انعكاس للتغيرات التي يحدثها الاستعمار الجديد في المجال الاقتصادي ، والتي تؤكد انقسامه الى قطاع حيث «عصري» مرتبط بالشركات المتعددة الجنسية ، ومتاثر بالثقافة الغربية ، والمعرفة المصرية في الحدود التي لا تتعارض مع صالح هذه الشركات ٠٠٠ والى قطاع آخر يشمل اغلبية الشعب في الريف ، وفي الحن ويرتبط بالزراعة ، والحرف ، والورش والتجارة الداخلية ومختلف الاعمال الأخرى التي لم تدخل فيها التكنولوجيا الحديثة على نطاق واسع ٠٠٠ قطاع يراد له ان يظل تقليديا الى حد كبير وان كان التركيز الشديد للسكان في مصر على قطعة محدودة من الارض ، والترابط القائم بين الحن والريف ، وتلك الوحدة التي تميز عقلية ومزاج الشعب في كثير من الامور ، والعدد الكبير من المصريين الذين يعملون في بلاد البترول كلها عوامل تؤدي الى انتشار الميكنة في الريف بمعدلات سريعة نسبيا ، ودخول الادوات والاجهزة المنزلية الحديثة (الفسالات ، التليفزيون الخ) ولحداث تغيرات أخرى في نمط الحياة ٠٠٠ ومع ذلك تظل الثقافة قائمة على النمط التقليدي ٠

والازدواجية الثقافية ذات اثر هام في عملية تزييف الوعي ، بل هي اداتها الاساسية ويعمل الاستعمار الجديد بجد من اجل تاكيد هذه الثنائية الثقافية ، وهذا التقسيم الى قطاع « حيث » ٠٠٠ وقطاع « تقليدي » ٠٠

وقد يبدو لأول ولة ان هذين القطاعين في الثقافة متناقضين ٠٠ ولكنهما في الواقع وجهان لعملة واحدة تخدم اغراض الاستعمار الجديد ٠٠٠ فهو يحتاج الى قطاع حيث « عصري » يتسم بذلك العبر من المعرفة ، والثقافة ، والفترات الفنية الازمة لخدمة الشركات المتعددة الجنسية والتعامل معها في مختلف المجالات الانتاجية والخدمية ٠٠٠ ولكن تظل هذه الحداثة ، او المعاصرة مشوهة ، ومحوودة النطاق ٠٠٠ تظل سطحية لا تنفذ الى اعمق المعرفة الحديثة حتى في العلوم الطبيعية ٠٠٠ كما أنها لا تتمدد الا نادرا ، وفي حالات استثنائية للنهاية الى مجال العلوم الانسانية مثل الفلسفة ، والاجتماع ، والفن ، والتاريخ لأن هذه المجالات هي التي تعطي للانسان نظرته الشاملة للحياة ، وتجعله قادرًا على التغيير ٠٠٠ بل تسمى عن هذه الحداثة طريق التخصص ، او التركيز على تربية القدرات العلمية ، والفنية ، والمهنية وعن طريق اشاعة قيم وانكار المجتمع الغربي الى خلق

نمط من الناس يتسمون بالعجز عن الفكر المستقل ، والميل نحو التقليد ، ونحو اسلوب استهلاكي في الحياة . . . كما تسعى الى احداث تقسيمات اخرى في عقل ونفس الانسان تحول دون التفكير السليم الذي يرى الترابط القائم بين فروع المعرفة . . . وبين الظواهر . . . وبين العقل والوجودان . . . وبين مختلف انشطة المجتمع . . . انها ثقافة مجزئة للانسان . . . والثقافة المجزئة للانسان عائق امام نمو الابداع . . . لان الابداع الفنى والروائى بشكل خاص يتناول الحياة . . . ولا يمكن تصوير الحياة ، وفهمها ، واستشفاف علاقاتها الظاهرة والخفية ، والاشيا ، التى تفني فيها وتلك التى تولد . . . والمسار الذى تشقة لنفسها نحو المستقبل . . . لا يمكن رؤية الصراع ، والتناقضات ، ولا اعمال الخيال اذا افتقدت الثقافة مدرتها على التعامل مع الحياة بكليتها ، وبتفاصيلها . . . بالعلاقات القائمة بين الخاص والمعام ، بين المجردات والتجميد الحى في النماذج والاشيا . . . ولا يمكن تغيير المجتمع ودفعه الى الامام . . .

والى جانب هذه المصرية السطحية والمشوهة يحتاج الاستعمار الجديد الى القطاع التقليدى في الثقافة . . . الى تلك القيم والافكار والنظرة للحياة التى تسجن الانسان في الجمود . . . وتحول دون تقبل التجديد ، والتغيير . . . فتمنع التزاوج بين التراث والفكر الحديث . . . بل تفصل بينهما بحجة الثوابت التى لا يجوز أن يحدث فيها تغيير . . . فتظل الجماهير العريضة اسيرة الفكر المتخلف . . . متشككة في كل ما يمت الى الثورة او الاصلاح بصلة وعازة عنه .

والابداع بطبيعته هو اكتشاف للجديد . . . ولذلك يتعارض مع الجمود ، والثوابت والمحرمات . . . انه يخضع كل شىء للفحص والنقد والتحقيق . . . يرى الحياة في تطورها . . . يبحث عن المستقبل ، والافق المتجدد . . . يبني على التراث ، وعلى الماضي ولكنه يهدف الى تجاوزه فإذا التقى جوانب او سمات من القديم يرتفع بها الى مستوى آخر ، والى مرحلة جديدة . . . الابداع بطبيعته يضيق بالحدود يضيق بالقيود ، ويسمى الى اختراقها . . . والابداع الروائى بالتحديد يتعامل مع الارض التى يحيا فوقها . . . مع الحياة بكل ما فيها من سخونة وصراع . . . انه شكل فنى ولد مع عصر الصناعة ، مع انهيار الاقطاع وازدهار الثورة البورجوازية . . . ليعبر عن المجتمع الجديد ، ويعكس مساره ، وتفعيلاته . . . الابداع الروائى لا يتعامل مع السماء ، او المجردات او الأفكار الثابتة . . .

ومذه الثقافة المزدوجة ^{تُنعكس} في البناء الداخلى للانسان . . . في عقله ونفسه ووجوداته . . . وما اكثر الصور التى تعبّر عن ازدواجية الانسان

ف مصر . . . السيارة ، المريض ، التي تسير في الشوارع وقد حملت اسرة نساؤها من المحجبات . . . في الجزء الامامي كلمة الله ، تتدلى باحجارها الثمينة الزرقاء . . . وعند الزجاج الخلفي القرآن . . . من السماعات تنطلق موسيقى ، الديسكو ، . . . الاب يعمل مهندسا مهاريا . . . او في شركة استثمار . . . او في بنك من البنوك الاجنبية . . . او ربما درس الكمبيوتر . . . او للطاقة النووية . . . او الكهرباء . . . على جبهته زبيبة الصلاة . . . وفي جيبه الدولارات يستمد للتغيير ما باكر او بعد باكر في السوق السوداء . . . او شاب نادى الجزيرة . . . عصرى متفتح . . . يهد نفسه لنيل الدكتوراه . . . يرقص في ، علينا ماوس ، كل يوم خميس مع صديقه . . . ويغازل عددا من البنات . . . ويوم الجمعة يركع في جامع النادى قبل ان ينطلق مع اصدقائه في سباق السيارات . . .

مكذا يجمع الرجل الواحد او تجمع المرأة الواحدة بين عصرية الغرب ، وقيميه ، وأفكاره وبين التمسك بالتراث والدين في بعض نواحي الحياة . . . ولكن تظل العصرية شكليه جامدة . . . ويظل التمسك بالتراث ايضا شكليا جامدا لانهما لا ينفذان الى الاعماق . . . ويبقى الانسان معزقا ، مجزما لا طابع له . . . فلا موقف متناسق او منطقي ، او مستnier للحياة . . . مثل هذه الشخصية تصلح ان تكونتابعة . . . مقلدة . . . ولكن يصعب ان تكون مبدعة في الحياة . . . الثقافة الحقيقية مبنية على موقف متكامل ، موقف يجمع بين النظرة العلمية في المجالات العامة والخاصة . . . وبين النظرة الفاحصة للتراث . . .

كل هذا لا يعني انه لا توجد تناقضات بين الثقافة المصرية الزائفة . . . وبين التراثية الجامدة . . . صحيح ان كل منهما يكمel الآخر ويشكل جوهر عملية تزييف الوعى للتي سارت على قدم وسان منذ بداية «الافتتاح» . . . ولكن هذه التناقضات تظل ثانوية او مؤقتة ولا تمتد الى جذور للتغيير في المجتمع حتى وان اختللت في فترة ما حول الموقف من المجتمع . . . ربما تكون لهذه التناقضات الثانوية اهمية في المجال السياسي . . . وفيصراع ضد النفوذ الاجنبي . . . ولكن يظل التياران عاجزان عن الابداع . . . كما يظلان جزءا لا يتجزأ من اليمين في الفكرة والثقافة . . .

ليس من الصدفة اذن الا يظل الابداع الروانى القائم على ما تسمى بالثقافة «العصيرية» هزيلا او غير موجود على الاطلاق . . . فهي ثقافة وافدة لا جذور لها في المجتمع المصرى . . . ثقافة مشوهة تزييف الوعى بدلا من ان تعمقه . . . والابداع يعتمد على الوعى . . . على الانسجام الكامل بين الوعى واللاوعى . . . بين الفكر والحس . . . على تحويل اللاوعى الى وعي . . . انه فمه الوعى . . . كذلك ليس من الصدفة غياب الابداع الروانى المرتبط بالتغيرات

السلفية . . . فقد كانت الرواية المصرية منذ نشأتها تعبيراً عن القوى الصاعدة في المجتمع . . . تعبيراً عن التيارات التي كانت في كل مرحلة من مراحل تاريخنا الحديث على يسار اجتماع . . . بداية بالاتجاهات الليبرالية الوطنية التي نشأت في النضال ضد الاستعمار حتى التيارات الاشتراكية العلمية التي أدركت دور الصراع الطبقي في تطور المجتمع ودور المادة والجذل في تشكيل الفكر . . . ومارة ب مختلف الروايد الوطنية والديموقراطية التي أثرت الحياة الثقافية بقدر أو آخر من الواقعية النقدية ، والاعتماد على العقلانية المستنيرة . . . الابداع فوة ناقدة لما هو قائم لانه يبحث عن الجديد . . . أنه قوة معارضة للسلطة ، وللطبقات أو الفئات السائدة . . . لذلك فان الانتاج الروائي الذي يرتبط بالقوة المهيمنة سرعان ما يصيبه الصعف ، والتخلف في مضمونه ، وبينائه الفنى . . . ومكذا قد يفسر أحياناً المحنى الهابط لبعض الكتاب الذين ساهموا في اثراء الرواية المصرية في مرحلة او مراحل من حياتهم . . . فمن اختيار الابداع اختيار ان يقف الى جانب التجديد ، والحركة ، والاكتشاف . . . أن يكون مناقضاً لما هو قائم . . للسلطة . . . للماضي حتى وان نهل من معين التراث . . . انه ينهل منه ليتجاوزه الى مستوى أرقى . . . فان لم يفعل يظل يلعب على نغمة التراث باحثاً عن الاستحسان ، ولكن الزمن هو الحكم على مدى اصالة الابداع ، على هذه الحركة مستمرة نحو الارقاء ، على مدى التفاعل الذي يتحقق الكاتب بين التجديد ، والتراث .

التيارات المعاصرة المرتبطة بالغرب غير راغبة أو عاجزة عن فهم المعنى الحقيقي للمعاصرة ، وعن ربطه بالواقع ، والتاريخ ، والتراث . . . والتيارات التقليدية تتخل غير راغبة أو عاجزة عن تحليل الواقع ، والتاريخ والتراث لأنها ترفض أن تستفيد من المعاصرة الحقيقة في مجالات الفلسفة ، والتفكير ، والعلوم الاجتماعية ، والاقتصادية في فهم ، وتغيير الواقع . . . ومكذا يساهم كل قطاع منها رغم بعض الصراعات الموجودة بينهما أحياناً على تعطيل عمليات الابداع . . .

وما ينطبق على هذين التيارين ينطبق أيضاً على الذمية الجامدة التي تعتمد على النقل ، بدلاً من التطبيق الخلاق . . . ان الجمود عموماً اياً كان مصدره عدو للابداع ولكن لهذا الموضوع حديث آخر . . .

التغيير في البناء الداخلي للإنسان :

يسعى الاستعمار الجديد بشكل متزايد ، الى تشكيل الإنسان ، عقله ووجوده بحيث يصبح أداة طيعة بين يديه . . . وقد تكون هذه العملية من أخطر الجوانب المتعلقة بالخطة الثقافية التي تحاول الرأسمالية

الغربيه تنفيذها في البلاد النامية فقد أصبحت لديها دراية متزايدة باعماق الإنسان ، والعلوم النفسية ، وتأثير التعليم ، والاعلام ، والثقافة على الطريقة التي يواجه بها مشاكل حياته وب بيئته ... انه يسعى الى غرس المفاهيم ، والقيم ، وردود الفعل الخاطئة في أعماق الناس ... أي الى ادخالها في البناء الداخلي للنفس بحيث تتغلغل في الوعي ، وفي اللاوعي ... وهذه العملية الداخلية المؤثرة على العقل ، والوجدان ، وعلى ردود فعل الإنسان هي التي تسمى بتزييف الوعي ، واللاوعي .. وهي تنقل عملية التأثير ، والتبديل في البنيان الداخلي للمجتمع خطوة أخرى .. تنقلها الى التأثير والتبديل في بنيان الانسان نفسه ..

وتلعب الوسائل الحديثة في التعليم ، والاعلام ، والثقافة دورا خطيرا في هذا اجال .. فهى تعتمد على الدراسات العلمية الاجتماعية ، والنفسية، للجماعات والافراد .. كما تعتمد على التطور التكنولوجى الخطير الذى حدث في وسائل الاعلام وأساسا تلك المتعلقة بمجال الالكترونيات ونقل المعلومات (الأقمار الصناعية ، الكمبيوتر ، التليفزيون .. الراديو .. الفيديو .. وسائل التسجيل ، والطباعة الحديثة) و تستطيع الشركات المتعددة الجنسية بواسطة الاساليب والوسائل العلمية ، ان تتحكم الى حد كبير في عقل الانسان وانفعالاته ، وردود فعله ، وطريقة مواجهته لمشاكل .. أن تغرس فيه هذا الوعي المزيف ، وأن تجعله يضم قيودا حول تفكيره ، ويسجن نفسه في الحدود التي تريدها ... بذلك يتحول الى أداة يمكن لها أن تأمن جانبه ، وأن تستخدمه لاغراضها .. وليس من الصعب أن نتبين مدى التأثير الذى تتركه عمليات غسيل المخ عن طريق اجهزة الاعلام الجماعى في تشكيل آراء وموافق الناس بدءا من سن الطفولة .. وفي تكوين ما أصبح معروفا « بالجيل التليفزيونى » .. وقد أجريت تجارب علمية في عدد من البلدان في مثل انجلترا ، وفرنسا ، والاتحاد السوفيتى أثبتت أن للتليفزيون اثر سلبي على الملاكت الابداعية لانه يعتمد على التلقى الحسى المباشر الى حد كبير ولا يحتاج الى اعمال العقل والوعي بالقدر الذى تحتاج اليه القراءة ..

وأجهزة الاعلام الخاضعة للشركات المتعددة الجنسية تعمل على أن تنشر الثقافة المزدوجة او الثنائية التي تحدثنا عنها .. فالتلليفزيون مثلا حريص على اذاعة المسلسلات الامريكية الرديئة والسطحية حرصه على اذاعة المواعظ الدينية ... حريص على برنامج العلم والايمان ، حرصه على مباريات الكرة او برنامج العالم يغنى ... وهكذا نجد هذا الخليط الغريب من الاشياء التي يلتجئ متناقضها بينما يعبر في الواقع عن سياسة متناسقة لتخدير او شل القدرات العقلانية والوجدانية في الانسان .. المصرى ..

وتتتمتع الشركات المتعددة الجنسية بامكانيات بشرية ، ومادية هائلة كما أنها قادرة على الاستفادة من العلوم والتكنولوجيا الحديثة الى أقصى حد .. وهذا يسمح لها بتطوير المناهج والاساليب التي تستخدمها في نشر الوعي ، والثقافة المزيفة ، وفقاً للظروف والمواضيع المتغيرة بسرعة .. كما أنها تطرح كمية هائلة من الافكار والعلومات بحيث تفقد الناس القدرة على التمييز فيما بينها ، ومعرفة مدى دقتها وكل هذا يستهدف بث نوع من الضياع أو العجز عن الحكم على الاشياء ، عن الامتناع الى اتجاهات واضحة ... عن التأمل الذي لابد منه لأى انسان يريد ان يفكر بعقله هو لا بعقول الذين يحركون هذه الوسائل .. وكل هذه الظواهر من شأنها اضعاف القدرة الابداعية عند مختلف الاطراف ... عند الذين يقرأون ... فالقراءة فيها عنصر ابداعي لأن القاريء له فيه وتصوره لما يقرأه .. وكلما نمت قدراته الابداعية كلما كان اكثر قدرة على التقاط الفن الجيد ... وعند الكاتب أيضاً ... فهو لا يحيا بمعزل عن هذه الاشياء ..

ولكن عند هذا الحد قد يثير سؤال ... مع القليل بأن الابداع الفنى يرتبط بالظروف الاقتصادية ، والاجتماعية ، والسياسية ، والثقافية ارتباطاً وثيقاً ... هل يعني هذا انه يتبعها بشكل آلى يكاد يكون حتمياً .. ؟ أو بمعنى آخر ... هل تدهور هذه الظروف في مجموعها ، كما هو حادث في مصر الان يؤدى بالضرورة الى تدهور مماثل في الابداع الفنى ..

ان الاجابة على هذا السؤال هي بالفنى ... ففي فترات معينة قد يشهد المجتمع اضاحلاً اقتصادياً واجتماعياً بينما يزدهر الابداع الفنى في مجال من المجالات ، او في شكل من الاشكال ، او يكون قادرًا على خلق نماذج من الابداع الجيد او حتى خلق تيار ابداعي عميق الجذور و واضح المعالم ... وفيما يتعلق بالابداع الروائى في مصر يبدو لي اننا على مشارف تطورات هامة أخذت بعض ظواهرها تتضخم في السنين الاخيرة .. حتى وان اختلفنا حول المستوى الفكري والجمالي والفنى لختلف الاعمال الروائية ... ان ادراك هذه الحقيقة مهم ، لأننا اذا وعيته نستطيع ان نتبينه الى بعض النواحي التي ينبغي الاهتمام بها حتى يسير الابداع الروائى الى الامام بخطوات اكثر سرعة ، وثبتات ، وعمقاً ..

ان ظواهر التطور في المجتمع قد تظل غير مرئية اذا اتسمت نظرتنا بنوع من ضيق الافق وانفتدت القدرة على الرؤيا النفادية الى ما يولد باستمرار .. وهذا ينطبق بالذات على المجالات المرتبطة بالفكرة والفن .. فهناك حقيقة ثابتة في علم الاجتماع ... وهى انه كلما ابتعدت

الظاهره التي ندرسها عن المجال الاقتصادي واقتربت من مجال الايديولوجية والفكير أصبح تطورها معرضًا للقفز الى الامام او الخلف دون أن تعكس هذه القفزات ما يحدث في الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية بالضبط . . . اي ان الصدف تلعب دوراً اكبر بكثير مما تلعبه في مجالات اخرى . . . حتى وان كان هذا لا يعني أنه على المدى الطويل لا يظل تلازم بين مختلف نواحي تطور المجتمع قائماً . . . ومن الامثلة على هذه الحقيقة ذلك ازدهار الرانع للشعر والفلسفة الذي حدث في المانيا اثناء القرن الثامن عشر . . . بينما المجتمع الالماني كان يعاني من تدهور خطير وتفكك في النواحي الاقتصادية والاجتماعية .

وفي المرحلة التي نعيشها في مصر ، تلك المرحلة المترنة بما اصطلحنا على تسميتها بسياسة الانفتاح نشهد تطوراً خطيراً في الحياة الاقتصادية والاجتماعية للبلاد . . . بينما في بعض مجالات الابداع ومنها الابداع الروائي هناك ازدهار نسبي ، وتجارب جديدة وانتاج . . . وربما يكون السبب في هذا ان الشخص الذي يختار ان يكرس حياته للابداع الفنى عادة ما ينشغل بالجانب الانساني من الحياة ، ولا ينشغل كثيرا بالسائلات المادية ، او البحث عن الثروة والاموال والعقارات وسائر الاشياء الترفية التي اصبحت الشغل الشاغل لكثير من الناس وعلى الاخص في الطبقات المتوسطة من المجتمع ، او البورجوازية الصغيرة التي ينتمي اليها اغلب الكتاب . ان الانشغال بالتفكير يتعارض بطبيعته مع مثل هذه الاشياء . . . فشتان الفارق بين التاجر الذي تدور كل اهتماماته حول المال والبيع والشراء . . . والكاتب الروائي الذي ينكب على عملية الابداع . . . يضاف الى ذلك ، كما سبق ان قلنا ان المبدع هو شخص غير راض عما هو كائن . . . عقليته و موقفه يتسمان بالروح النقدية لانه يبحث عن القيم الانسانية والجمال ، عن تنظيم أفضل للحياة . . . عن خلق عالم فيه انسجام بدلاً من الفوضى التي تضرب بآطنانها في المجتمع . . . انه ثائر وساخط . . . غير مرتبط بالسلطة بل راغب في الابتعاد عنها . . . فالسلطة تتعارض مع الابداع . . . انها أداة قهر . . . وتحجيم للعقل . . . انها لا تحب الحرية ، ولا الخيال ، ولا الاكتشاف في مجال الفكر لانه خطر على وجودها . . . ولذلك الكتاب الذين يريدون ان يسيروا على الطريق الوعر والمصعب للابداع يضعون بينهم وبين السلطة مسافة . . . كما ان السلطة تلقط وتغضبه اولئك الذين يحترمون أنفسهم ، وانتاجهم ، وقيمهم وأفكارهم . . . وعندما يدخل الكاتب في زمرة الحكم . . . ويصبح كاتباً رسمياً معبراً او متوايناً مع السلطات فإنه يدخل في مرحلة الاضمحلال . . . لانه يضع القيود على عقله ، على تلك الطاقة العظيمة الكامنة في نفسه التي نسميها قدرة الابداع .

و هذا يفسر السبب في أن معظم كتاب الرواية في هذه الحقبة من تاريخنا صلة ما بعيدة أو قريبة ب الفكر اليسار . . . بصرف النظر عن مدى تطور هذا الفكر و نضجه في مصر . . . والرواية بالذات نوع من الفن بعيد بطبيعته عن مختلف أجهزة المجتمع بما فيها أجهزة الإعلام والتعليم . . . أنه لا يحتاج سوى إلى ورقة ، و قلم . . و صبر . . . وإلى تلك الشعلة الصغيرة المتاجدة في النفس والتي تدفع صاحبها إلى خوض تلك التجربة الرائعة والمعذبة في آن واحد . . التي هي في جوهرها محاولة صياغة الحياة على نحو أفضل .

اقرأ لهؤلاء في العدد القائم
والأعداد التالية

د. لطيفة الزيات	د. محمود أمين العالم
د. عبد المحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. رضوى عاشور	د. سيد البحراوى
د. السعيد بدوى	حسين مروه
د. علاء حمروش	عز الدين المناصرة
أحمد طه	فاطمة محمود
محمد آدم	صلاح والى
محمد الشربينى	سليمان شفيق

باهض

ثمن إنتماك المدى ..

صلاح الدين الوبع

الى الذين حصدوا في مخيمات
البارد والبداوي ولم يدرؤا ملذاً.
والى الذين حصدوا لهم يدرؤون

يا أيها العرب اليتامي

يا أيها العرب الثكالي

يا أيها العرب السكوت

من كان يبعد مارداً قد من بيروت

فالجراحات الآن تنتظر انطفاءه

من كان يبعد ربنا وخلوده

فأله حى لا يموت

الله حى لا يموت

سحب تغطيني وثلج ضمئى والليل دثرنى

صمت مخيف

هرمت يدى وتساقعت

قتل الخريف .

هرمت غصونى كلها والقطر غادرنى ، ذويت

نزلت دمائى من فمى

أنفى وأذننى ، عينى نفسها

هذا النزيف

جمدت جدورى كلها ، ما زلت حيا للعودى أم رجلت

ماذا أضييف

رباه هذا الإبر خطاب

والبرارى كلها أضحت حرائق
 وسواعد الاشجار في هذا المدى الهمجي
 قد نصب مشانق
 الأرض هاذى زلزلت زلزالها
 فتحت بطون الاليل فاغرة وقالت مالها
 اكلت هوای وأهلكت ارض الحدائق
 ارضی تفادرنى
 قلبی يغادرنى
 نفسی تفادرنى
 حلمی يغادرنى . بلدى يغادرنى . هذا التزيف
 لم يغطينى
 وثلج ضمنى
 والدم دثرنى
 تدر مخيف
 جاؤوا الى بأجمل الاحلام مطفأة واوصوا
 للهيئة العليا بان يتجمعوا
 وليت ظهرى ، فكرت في تيهى . كل ملامح الارض
 اختفت للتو من حلمى
 وووجدت معركتى انتهت بالارتياح
 قلت الذى بينى وبين الوجد وهم
 والروح خائنتى ... حتى النخاع
 هل من قناع يشتري عوضا لوجهى ... هل من قناع ؟؟
 مليمض عنى وجه ياما
 ...
 ولتغرب الاشجار من وجى
 ولتبكى في الليل عاشقتى احترافها بالكمد
 قلت : انتهت لا شيء يطفئ حرقتنى
 حتى البد

وساكتنى بالبحر ، قلت ، ساكتنى بالانفجار
أى القنار تريخنى أى القفار
أى الجبال تؤدنى
أى السهول تعولنى
أى البحار
أى النساء تضمنى
أى الصبايا تذهب القرف الذى يعتادنى
أى الجمامج نشبه اليأس الذى يجتاحتى
أى اندثار ؟
ساكتنى بالبحر ... فلتتعقبونى
الآن حان
وقت القطاف
فترصدونى
سيكون صدرى مشرعا ، لا تخظونى !
حتى اموت بطلقة من ناركم
نحن الذين نحبكم
لم يبق في خطواتنا الا الملل نحن الذين نحبكم
لم يبق من نظراتنا نحو الخريطة
غير شيء من وجل
لم يبق من كبد السماء بوجهنا
الا اسوداد المحتمل .
ساكتنى بالبحر ، فهو سريرى
وهو الملائم فى الكوارث لاعتقاق عقیدتى
الموج يدرك جيدا اين الصخور
الموج يعرف دائمآ خط التماس ومنطقات للعبور
وهو الملازم للشواطئ

وهو الحنون على الصبايا والملاجئ

البحر افضل لى اخا

البحر انصح من جوابى

البحر ارحم من تقاتلکم وارحب لاغترابى

البحر اشمع من تمزقنا

وأولى بانتهابى

يا ساقىي تملا ، ماذا يخبئه الزمن

يا ساقىي واتبلا ، قلبى يحدثنى

بأحمال المحن

جازوا الى بجهة واستفسرونى

اى اصح ؟ انقفى اثر القتيل

ام الاصح هو التخلص من وصاياه الصغيرة ؟

ام نشتوى قدراء ؟

لم نكفى بدم الحسين ؟

ام نرتدى روحًا اخيرة ؟

يا ساقىي تاملًا هذا الدمار

يا ساقىي وحاورًا هذا الغبار

يا ساقىي لجيئنا اسم وحيد

في الخريطة واللواء

وله هويته تشربت استياعك واشتهائى

وله صبابته

كرامته ، ارتوت بدم الفدائي

جاوزوا الى وقد تكبدت الدماء بكمهم

وتباذلونى

لا تستبيحو حزنى الدامى

حصنى الآخرى

افاستعين على الكوارث بالكوارث

ام اطرب الزمن العسرا

يا ساقبى الدوح يأكل بعضه

والورد ينبع نفسه ،

والارجوان

انقص للاجيال بعد رحيلنا القسرى

« يا ولدى » انتهينا في الخطى الاولى

قتلنا السنديان ؟

انقول ذبحنا هوانا بالمدى

بعد انصرام عهودنا بالاتحوان ؟

ام ياترى طبقاتنا ، اجيالنا ، افكارنا

احزابنا ، جبهاتنا ، حكامنا وعارضونا

مشروع ثورتنا

وقوافل الشهداء

كل قد خسرنا الامتحان ؟

ما كان كان ، وقد ثوى زمن التطلع

في تخوم الازمان ؟

* * *

لا تسرعوا بالعاشقين

لئى حوا فى التهلكة

او تدعوا ان القضية ملككم

ول لاخرون هم الجيوب المشركة

لا تقنعوا الشهداء باسم « المعركة »

من مات مات ، أحبتى

من مات مات ولن يعود

لن يرجعوا ليحاسبوا الأخطاء والأسوء
ليحاكموا من أخطأ التحليل
وانتهك العهد

لن يرجعوا
فهم انتحار الخيل حين تجز عفرتها
وهم العيون على انفصام كياننا
وعلى سفاسف أمرنا
وهم الوثائق والشهود
ذر هذه السنة انتصارا
نذا القبائل كلها

صرخت بوجهك ان تقاسمها الغنائم
ذر هذه السنة انتحارا
نذا القبائل نفسها
باعتكم مسلوحا لمؤثره المائمه
وسينتفونك ان ظلت مكابرا
او يقتلك

وسينذون لك الكمان ، انهم
انت المحاصر ، حاصرون
لن يدفنوك اذا سقطت مضرج
لن يدفنوك

وسينتكون للجوارح ماثلا
لن يدفنوك

وسينعرضونك في الشوارع عبره
لن يدفنوك
وسينخلون على رفاتك بالمقابر ، انهم
لم يعرفوك
وسينخلون على دعائك بالمساجد

نهم بند البداية انكروك
ابناء جلدك يا صديقى ملة وثنية
لم ينصروك
ذر هذه السنة انتشارا
وسيكتنى الشعراء بالاطلال بعدك
مطمئنا وقصيدة ومعلقات
 وسيكتب الادباء هجرتنا الغريبة قصة في العائدات
 وسيعبر الرؤساء عن اسف
 وعن ملتف
 وستبعث الحكم العريقة : ياخي ، ما نات نات
 اذاك عالمنا هو
 اذاك بطشهم استوى
 ان نسال التاريخ يلزعننا
 او نسأل الانلاف تروعنا
 او نسأل الاشياء تفحصنا
 وتحصينا
 دع عنك هذا الموت فالأ لا تقامر !
 دع عنك قتلني
 لا تضف نصبا جديدا للمقابر
 دع عنك ، نم ثد المروج قضيبي
 لدم الجازر
 دع عنك ذا ، قلبي يحدثني بان الله مكتب !
 قالت لى الاشجار
 والسحب
 قالت لى الاشياء
 والاحسان

والساعات

والكلب

فألت لى الأشلاء

من ضائعوا

ومن ذبحوا

ومن سلبوا

صبراً

وحيفاً

والخليل

ياماً ... تتمت وهى تنتصب

نابتر يديك

وحينذاك سينتهى العرب ...

ولكم أنقذ عنك

بين مقابر الموتى

يا من تداعع

عن روحنا هنا ، ولكم اطالع

عيثَا تلاحقك البوارج في انتشارك

واما دفع

باهظ ثمن انتقامك للمدى

باسيدى ، جيل بشارع

انت الشريد مجدها ومجندنا

ادعوك كى تهب القلوب زهورها

واروم من كنيك ملجاً

واريد من عينيك بارقنى

واريد من رجليك قاطرتنى

وأكيم في مدننا مرتلاً !

هذا انا ، كيف انتسابك لى
وأنا المهاجر في هوايا ؟
لا تلتفت غير انفرادك ، انت اعلم بالرزايا
واذهب لنفاك احترف تيه الترقب
واكتشف كرم البحار
لعلها انتزعتك من عيش المنايا
اذهب ! فلا ارض تريديك

لا ولا شجر يضلك
لا ولا رب يحملك الوصايا

اذهب ، فهذا العالم المتيس انتعلت
شوارعه جلد الصبايا
من بنيك

اذهب . فأنت الحر . انت مقيد العصدين
حامل ارثك الدامي كجنة قاتليك
الاخوة الحلفاء جنة ناكريك
الاخوة الاعداء خنجر ذابحيك
السادة الاعداء صولة حارديك

اذهب فارض الله واسعة ... الا عليك
واحذر ولا تبحث لنفسك عن هوية
ما خوك مبدعها

اذا ما استكمل الاعداد للحرب
انتقاما من تسلط سلبك

العفو ! بل من تصلب ساعديك
يقضى عليك اخوك قبل عدوك
يا ملامح صبوى

يقضى عليك

اذهب لنفك الملعوق بالمنافق

ذلك المجازر والكوارث والمقابر والغيافي

والك المذابح والدموع

ذلك المسيرات الطويلة

واشتعلالك واعتراف

اذهب

قدر انتشارك ان تقايضه الحكومات المداهنة

المزيفة الذليلة

قدر انجارك ان توضبه الحكومات المناصلة

المكافحة الاصلية

كم بين صبرا والسماء

كم لميترا ببنتنا يا ايها الجسد المسجى في العراء

كم بيننا والطقس والانحاء بارد

الكف مبتور وبعض القلب شارد

والليل عاوي

ابكي على صبرا او انى قد ازيح دم البداوي ؟

ام استحضر التحليل حين يقودنى

لا قدر الاشياء ،

ادرك المتقاضيات ،

اعقلن العالم

ابكي على صبرا ، بريك في السوق الحديثة

كم نساوى ؟

ساغسل الاشلاء ، منتظرا جوابك ،

اسلمها المساوى

السيف في عنقي
والفل في شبتي
والموت مر يا أخي من حيث تنتظر الشلما
حج وتبیض الشفه
ويجف حلقى فاشرب كربتى متذكرا
مدن وراء حصارك المضروب
نقوك السلاما

* * *

بين التنبية والتنبيه
كيف أهدم عالمي وأعيد صنعه
وكيف أصدق الخبر الآخر
واظل مقتناً بآن الكون روعة
سقوط المخيم فانشجى يا أم فوق صورنا
وضعنى قبيل الليل فوق قبورنا
شوكا وطين
سقط المخيم هاهنا
فترجلوا لننهىء الفرسان
بالنصر المبين
سقوط المخيم مرحاً بالقاتحين
«أسد على وفي الحروب نعامة» هل تذكرين؟
سقوط المخيم
كم قتيلاً في جرابك ، كم قتيلاً ؟
عدد كصيراً أم مقابر من شاتيلاً ؟
سقوط المخيم حبذا
لو تزعجون الفاصفين ، ولو قليلاً ...
ألم يدخل التاريخ في أعقابكم ذاك المخيم

هو كان يعشق عقلان

ويصطحب الخبلا

هو كان يرعى بالحجلة غاصبا

ويعرض الكابوس نينا .. حلما جميلا

وبنام بين مساجع الاطفال

في ملاجيء رعبهم

دمنا ، أصيلا

من هؤلاء

يمتد شوقي هائلا

ولهؤلاء

ينشق قلبي عن متأهته سبيلا

انى اسمى حرقتى امدا سخيا

للهاجر والمقاتل والارامل

والنكالى والصبايا

والذين

سقطوا جناحا تحت قصف الراجمين

لم يدركوا من اين يأتي حتفهم

بدل المدائن والندي ومدى البلاد

استوطنو فزع الكمين

انى اجاهر بانتمائى للحجارة

في يد المظاهرين

وأعوذ بالاطفال من دمنا المباح

ابنوك ام انت الذى كيدتني املى ،

فديتك ، يا بلد ؟

كبدتني املى واحلامى

والبيات الجلد

ماذا أقول وما تبقى من بقائك
يا جسد ؟

ماذا أقول ليوم غد ؟

ستظل ياما حبنا

وتظل ما برحلك وشما في الجسد

فلسطيني عصرنا

فلسطيني ياسنا

فلسطيني حلمنا

فلسطيني بوحنا

فلسطيني شعرنا

فلسطيني بعثنا حتى الأبد

الوطن . الزجاجة

لily Ahmed

الاهداء

امام رياح الاقليمية والطائفية التي بدات نهض ، اهدى محاولى
المتواضعة لروح ذلك الرجل العربي الذى يرقد غرباً في مقابر شيراز ..

* * *

في طابور جوازات الأجانب الطويل . أخذ رضائى مكانه والعرق
ينز من جبينه وابطيه : « اللعنة يجب أن أخلص من تمديد الاقامة ،
أكثراً اطمئناناً ، أكثر من يومين ضاعاً مني وأنا كى أعود لمنجزة ، وأذا
انتظر في هذه الصغوف البطيئة دون أن يأتي دورى . هذا الصباح
استيقظت في الرابعة . لاتف في الطابور منذ الخامسة . حتى فتح شبابيك
الموظفين في السابعة . ومع هذا وجدت أمامى سبعة اشخاص .. عجباً
والله .. لا أيرى متى استيقظ هؤلاء !؟ » ..

بعد السابعة بقليل . فتحت الشبابيك . وبدأت الحياة تتنفس في
عروق المكاتب . صحفة هنا .. واخرى هناك . تخفي زراءها وجهه
موظف ، عامل آسيوى نحيل يوزع أكواب الشاي وفنجين القهوة ..
وآخر يرتقب الملفات تارة وينفض الغبار تارة اخرى .. والاجساد المبهكة
التي أمتصها الانتظار ، عبث النشاط فيها وبدأت بالتحرك .. أعنقى
تشرئب . تبحث عن وجوه اليفة تعرفها .. فقد تصلح واسطة ما ، إبادي
معروقة في بداية طابور ترفع أوراقها نحو الشباك ، تظل عائمة لفترة ،
ثم تنخفض بتعجب ..

من بعيد .. يتبع رضائى إيماءات الموظف وتحركاته . يدخل
التقط تعليقاته على « عمارات المراجعين .. يقترب رضائى أكثر ويفرق
على تقاطيع وجه الموظف ..» اساريده المنبسطة ، وضحكه الذائمة ،

وتشداسته التي تشع بياضا : « ترى .. الم يشقى هذا الشاب في
حياته ابدا .. يا لحظه » .. جسم ضخم يقطع الطريق على رضائى
ويقتل « الشبك بجنته ، تراءى لسمع رضائى تتابعات الاختام الرسمية ..
وسرعان ما حرر الرجل « الشبك » ..

منى انبه صوت طلق موظف الجوازات : أعطنى الاوراق ..
- تفضل .. تفضل .. عمي ..

يتحقق طلق في الاوراق ، يردد على عجل : « اذهب واحضر
الكميل » .. ثم مط شفتيه ..

- لكن عمي ..

بشيء من المصيبة : قلت لك أحضر الكميل ..
باتكسار : كتيلى .. كتيلى يا عمي رجل مسن ..
يبدى طلق طول البال : قل له يوكل أحد ابنائه .. يتأنف طلق ..
ونظير في عينيه قلق الانفعالات والتوتر ..

يرد رضائى بحسرة وذكر : لكن يا عمي .. كتيلى كن خلفته بنتان ..
وهو يزمر طلق غاضباً ومقاطعاً : وما دخلني أنا لتحكمي لى قمة حياته ..
ارتئي صوت طلق أكثر وصاح .. يا الله اللي وراه ..

يتناقل .. يجر الحاج اقدامه .. « تفو » .. بصدق الحاج على الأرض
الترابية ، ووقف في نيل الطابور الطويل .. هواء اغسطس اللاهب يgef
المعروف نوق جسده .. يحك الحاج صدره .. ويسلل .. رفع الحاج
بده على عينيه ليستظل بها من ضوء الشمس، فلمح الوقوف بنظره عابر ..
شمث .. ثم ضغط بتوة على اوراقه ، اشاح وجهه عنهم .. وبصدق مرد
آخر نحو الأرض .. « تفو » .. وبكل شفتيه باسانه ..

انسحب من جسد الطابور أحد النواقفين .. بعد أن نبهمه احدهم بأنه
يستخدم استئجار قد استبدلته بأخرى جديدة .. وأخر تململ ثم رحل ،
نالدة المنوحة له تد انتهت .. وثالث تنازل عن دوره للحاج المسن ..
ومع هذا بقى الكثير امامه .. وبعد ساعتين ونصف ، وصل الحاج على
اكبر للشباك ، وتد هذه التعب .. بادره طلق : حيا الله الحجي ..
« تفو » .. بصدق الحاج نحو الأرض : اهلا بولدى اهلا استلم طلق
الجواز ، وبدأ يراجع ويقلب اوراقه برتابة .. وهو يتسللى بانحداث مع
زملاه عن برنامجه البارحة المدهشة للمصارعة الحرة

- الله يخليك ولدى .. بسرعة .. انا تعبلن ..

قرا طلق انفعالات الحاج فداعبه : ما الداعي للاستعمال ؟ ..
صمت للحظة ، ثم اردد بمرح هامس ، وهو يسحب نفسا عميقا :
حبا الله العجمي ..

ارتبك الحاج .. سعل .. ابتسم بذلك .. وبهت لونه ..
فرد باصرار : لا .. أنا كويتي .. شوف الأوراق وشهادة البلاد ..
الأوراق لمأمك يا ولدى ..

تبرق في عيني طلاق شهوة المرح ، نيكمل بنشوة : لكنكم امس الاول
جئتم من ايران !! ...

لم يستوعب الحاج مداعبات طلاق ، فتلعثم قائلا : ه .. هذ ..
« هذه ليست المرة الاولى التي يتزداد فيها مثل هذا الكلام » .. وبين
بكسوها جلد جلد خشن اخرج من جيبه بطلاقة حمراء ، وتنفسها بوجهه
طلق غاضبا .. « شوف هذه هي جنسيني الكويتية » ..

ضحك طلاق بتواصل ، ثم اعاد البطاقة للحاج ، وضحكه لا ينوقف
حتى دمعت عيناه ، وبصعوبة برزت تلك العبارة بين زحمة مهمناته :
« لكنك تبقى يا عمي اعمجينا .. صلخ » ..

يخنق البلغم حلق الحاج ، فبيصنه بصعوبة « تنو » .. رفع غترته
للخلف ، فباحثت شعراته البيضاء عن لون الثلج .. اجذب بحدة وهو
يتصنع المدوء : انظر يا ولدى .. محييغانا جذوري من ايران ، وقد
قدم والدى الى هنا وهو طفل صغير .. أما أنا .. فأمير آخر تماما (اردد
بهدوء اكبر) ولدت .. وجبوت .. وكبرت .. وشخت هنا .. أنا ابن
هذه الارض » .. ثم عاد الحاج لانفصاله من جديد ، وهو مشدود
الاعصاب ومكمهر الوجه .. فناستدار بضعف ورجفة تنتابه للشباب
الواقف خلفه .. ازداد وجہ الحاج تقطيب وقال بحقد : « اقرا يا بنى
لهذا الاحق اهم ما ورد في الجنسية » رد الشاب بصوت جاد : وفقا
لل المادة الاولى من قانون الجنسية سنة ١٩٠٩ ..

الطلعت ضحكة طلاق عالية مجلجة .. وديمت عيناه من غرط
الانشراح .. مسح عينيه بظهر كنه .. واعتدل في جلسته ليبعود للعمل.
تحرك طلاق الحاج ، وبدأ يدب جنبينا .. بكر .. واصبع عملقا .. نبدأ
يلتهمه بقليل .. لم يعد يسمع لتعريضات طلاق ، الذي تحول مبوته
للمحبح ثعبان في اذن الحاج المسن ..

شرع طلاق في اعتقاد الأوراق ، واحد الحاج يضرب بقبضة يده
الضعيفة على حانة الشباب ، رعب جنيني في الاعماق يستيقظ .. صوته

الحادي ، ونيرته الجادة الحاسمة كلها محاولات متواصلة لاجهاض ذلك الرعب .. قال وهو يضغط على اسنانه : « لا اعرف لي وطني غير هذا .. لا انتهى لارض سوى لهذه » .. يسحب طلق نفسها عميقا من سيجارته الأمريكية ، وينشه .. مرة اخرى يقف الشيخ المسن وجها لوجه امام خوفة ..

« ان الحياة كلها لا تعنى الا انتفاء الوطن » ..

يتحم الحاج راسه في فتحة الشباك ، ويدق على طاولة طلق ، الذى انصرف للتنقيق فى الاوراق .. كشف الحاج عن ذراعه : « انظر .. كنت سيبا (صبيا) صغيرا على شرعى (مركب) النوخذ بومحمد (اكمل بفقطة) حتى اشاله عني ، وعندما اشتدى عودى .. اصبحت غواصا .. انظر .. سمسكة قرش قضمت من ذراعى .. كانت ان تلتهم يدى كلها (مهرجان فرح اشيع من عينى الحا الحاج على اكبر) لكنى عاجلتها بضربة من سكين ، فاختلت سبلي » ..

طلق يكمل انهاء اجراءات بعضها .. يرذف الحاج بمرارة .. « ان اصابعى الغشنة القاسية ، شاركت فى بناء سور الكويت ، لنجمى امارتنا من احلام الطامعين .. وبعد حادثة سمك القرش ، لم ادخل البحر يا ولدى ، عملت عنالا بالبناء ، واستطعت بعد توفير ابن افتح مخزنا صغيرا .. كبر المخزن .. ونم تجارتى .. وأصبحت اليوم التجار المعروف !! ..

وضع طلق الاوراق بيد الحاج .. وصباح : مع السلامة عمى .. يلا .. الى وراه ..

* * *

قف الحاج على اكبر ملابسه بحقيقة الصغيرة ، واضعا برفق بينتها ، زجاجة ملاها بقبضة من تراب الوطن ، ولم يجد فيه الحاج بناته واحفاده للعنفول عن رايته .. قالت حفيته : « لماذا لا تحرر نفسك من هذا القلق .. ان الذى تقيته فهو يهدى او يمازحك يا جدى .. وكلما الامرين لا يستحقان ان تأخذهما مأخذ الجد » ..

.. نصمت طويلا .. وكان رده صرير باب الغرفة التعب ؟ ..

استقل سيارة اجرة ، وخلال المسافات الممتدة ، تزود برائحة تراب الوطن ، وملأ عينيه بزمنته واحياؤه ، ولم يقاوم دموعه المنحدره .. فلاغسلت الدنيا امام ناظريه ، وتحول الوجود أمامه الى اسفلت طويل .. كل شيء فيه يؤذن بالرحيل ..

* * *

هذه المدينة الغربية تحاصره بجليد متواءكم من الغربة .. ، مما يجعلها
رعشة ثلجية في مداخل الشيف الطاحن .. ، أهسأنه موغل بالوحشية
نتابه .. كأله فجأة تسقط في جوف هوة سحرية بلا قرار .. ، ذات يوم
في فندق متواضع في شيراز ، فتح حقيبه ، وأخرج يخفة ولطف
الزجاجة ، ووضعها بحنان فوق طاولة قريبة من وسادته ، اطاف نور
الغرفة .. جليس على حافة السرير ، أخرج البطاقة الخراء من جيده ..
تحسها .. ضفت عليها بحب .. وسها في مكان ما .. تحمل في
دشداشه ، وتمدد فوق السرير بارتياح ..

.. ترى .. هل سأجد شوارعاً تشبه شوارع وطني .. « اطلق
آهه » .. وبعد كل هذا العمر .. هل أبداً البحث عن إطار لهوينغن ..
وهل سأجد في هذه البقعة الغربية ملامحاً لوجه طفولتي .. ورفاق ضياعي ..
وهل ستطول محطة انتظاري هنا ..
هواجس كثيرة طافت بذهنه ، أرقته وأشعره بدبيب الزمن أكمل
حلمه ..

— لا .. ان مدينة الشرق الساحلية، بيونتها الطينية، تبدو
علقة في عينيه .. وتطل المطبه — أسم ميدان — وركض البنية وهم
يلعبون العبر .. ه .. هاهى أم حسين .. بالثعلة النخ .. والباجلا ..
حمص وفول — جالسة في الزاوية الشهيره .. متكومة تحمسه ..
وعباتها العتيقة التي بدت تمبل للون الأخضر من فرط قدمها ، .. هـ هـ هـ
وعندما تتنمي المسكنة بين بيوت بضاعتها ، وتيقن تبتعد للريحيل .. يتجمع
حولها صغار الجي .. يعاكسونها باليوران حولها .. والفناء لها ..
وشددها من طرف عباتها كل لحظة واخرى .. ثم يغرون منها .. فتتراجع
المسكنة تدورها وأوانها على الأرض .. وتهنول بعصاباتها الصغيرة خاف
« صغار دون أن تطال احد منهم ..

— أتفى الهث يا خاله .. لقد تبعت من الركض .. إن ابطلا — معلم ..
الكاتب — سيكشف أمر هروبنا للبحر ، وسيمزق أقدامنا عقلاً بخيزانته
— عصاته — اللعينة .. الا تؤلك الفلتة يا خالة !

ضحك الحاج بصوت مرتفع .. وهو يصرخ كينا يكتب .. ويتابع ..

— ايا الشيطان يا خوبـلـ ..
واخذت الذكريات تتواتد بعضها البعض .. اعتبرته رعشه لذيفانه ..
ادار وجهه صوب زجاجته .. وحدق بXB.. فيما تحضنـ من قرايد المقطرين ..
** *

بالحساس مثلث ينظر لوجوه الناس الشمعية .. نظراتهم اللاسمة
الغريبة .. ينحوه في مقاهي ومتاجر المدينة الغير البينة ، شوارعها الملوثة
ككلها الماء تلده .. وهذا الماء يتحول الى اياد تخنقه .. اللغة المكررة
عن ورثها .. يا للحيرة ! ..

ويجد الحاج نفسه بالشارع العام .. قطع شروده ببصقة غاضبة
« تقو » .. رد الحاج على نظرات الاستفسار التي بدت واضحة في عيون
صبية يلهوون بساحة فارغة امام الفندق .. يحدقون به بتطلل همروا
لمرئته ..

. : « أنا .. أنا جدي شيرازى مثل انت » ..

تبادر الصبية نظرات الدهشة والاستكثار فيما بينهم .. تفامزو ! ..
ومما أحدهم سأخرا .. « انت عربوا » .. وتبعد الباقون وهو
يصفتون : « عربوا .. عربوا » .. مشكلت امسواتهم وتصفيقهم
لهم مميزا ..

رفع الحاج كمه المزيلة لوجهه .. ليخفى نزعه ودهشه وعيونه
الذاهلة .. ادار ظهره بسرعة وعاد لغرفته في الغرفة .. وفي لحظات
بكر .. وصبح جديد يولد ، طلب من التليل السياحي ان يأخذه لكتاب
المن في المدينة ..

قال بالكتاب وحزن : « أنا الحاج على اكبر .. حفيد لرجل ايراني
ظمكم » ..

سطّ كبارهم شفتيه .. مستهزءا .. دون ان يتقوه بكلمة واحدة ..
نم توجه للحاج بعروس وقال له بعاطفة مصطنعة : « أنا صحيح لم اولد
هنا »

عاطفه الحاج بعروس ببرود وسخرية : « افن .. ببساطة كيف
تكون ايرانيا .. انك غريب .. مثالك مثل السياح .. تظن هنا .. حتى
يعين موعد عودتك لبلادك » ..

تناوله المشهدى ابراهيم : كيف تكون شيرازيا .. وانت لا تعرف
موقع واسماء واحياء المدينة القديمة .. ولا تعرف شيئا عن عائلتها
.. ومن هم وجهاؤها واعيائها ..

يتحفظ شديد تفاصيل كلمات شيخ هرم .. وهو يسكت بيده هرج
من حوله : « لا بأس .. لا بأس من العيش بينما اذ كانت تلك رغبتك » ..
وعاد لتفطيب حلابيه ، وهو يعمق النظر بوجه الحاج .. نزع الحاج ..
وانتقض من ذلك الرعب المجنسي الذي تفزع من الاعماق .. لا .. الوطن ..

المطبة تسكن محارة النفس .. هناك مع كل شارع لى فيها حكاية ..
شروق الشمس على السيف .. شوقي لرائحة البحر .. هناك تربى
احن الى الطوز والرطوبة والحرارة ، ويشتد بى الحنين الى مساطلات
الموظفين في الدواوين الحكومية .. ياه .. تدخل الحاج يد الله : دعك
يا اخي في ارضك .. فائت نوق هذا وذلك لا تعرف هنا سراب طفولتك
ولا تذكرها لنا ..

بفرح وبغبطة انتصب في ذاكرته سنين طفولته .. رد : طفولتي
بالكويت .. على السيف .. بالميدان .. المطبة ..

(انبعث من داخله وجه الوطن انيفا حميا مبتسم) ..

استرسل مشهدى : هل تعرف تحت حشيد .. ومسجد شاة
عبد العظيم .. انت يا صديقى عربى .. عربى من الكويت .. ناهلا بك
ضيافا في شيراز ..

انتشى الحاج : « عربى .. لماذا اذن لفظتني تلك المدينة الدائمة »
انسحب للخلف وهو يجرجر بالخيبة القوية رد : « عربى .. وطلق!؟ »

احساس عميق بالوحدة يبعث بمشاعره .. نصل سكين حاد
يمزق حبه .. يشعر بدوار .. ورغبة في التقى .. يفقد توازنه ..
فيخرج متربحا يستعطف المارة : « أنا عجمى ... » ..

صرخات الأطفال تجرح مسامعه : « عربى .. عربى .. عربوا » ..
يعلو تصفيقهم .. والنساء خلف عباءة الشالور ينفرن منه .. وهن
يتضاحكن .. مما دفع «الاطفال للاحتجة ورميه بالحجارة والعلب الفارغة ..
« عرب .. عرب .. عربوا » .. ذلك الصوت الذي يحاصره من كل
صوب استعطفهم .. بكى بحرقة : « لا .. أنا شيرازى .. عجمى » ..
يركض .. يسقط .. يسحبه أحد الأطفال من نشادشه .. ينهشه
الصغر بضراوة الكلاب المسعورة .. « عرب .. عربوا » .. طلق
يداعبه بالمطرقة نوق راسه : « أنت عجمى يا حاج » .. بيكي «ال حاج
لا أحد يعرف سر عذابه ، يصوب نظراته لطاق سهما ينطاق من بخيرة
حزن واسعة .. : « لا .. أنا كويتى .. ابن المادة الاولى من قانون » ..

طلق يدق مسمارا في جمجمة الحاج : « لكنك تبقى ايرانيا .. صلخ »
« تقو » .. وبهذه الواهنة يخرج جوازه ، ويرفعه بوجه طلق .. في
اعتراض يصرخ : « أنا كويتى » .. طنين طلق مازال يثر حول راس
الحاج ..

(ان لا تنتهي لوطن .. يا حاج .. هو ان تعيش فوق رمال متحركة
ريثما تبتظمك) .

يضحك الحاج بهستيريا : خلاص .. أنا ايراني .. زين أنا ايراني
فتنبض الاطفال يخرق آذانه : « عربوا .. عرب .. عربوا .. عربوا » ..
تتفق ججمته .. يتجمد الحاج في مكانه .. تجحظ عيناه .. تنتبه رغبة
قوية لفار من هذا الجحيم .. يردد بلسان مشلول : عربى .. ايراني ..
عربى .. ايراني .. ع ..

لاحظ، التليل هذيان الحاج .. حيث اتضحت له صورة مهترئة لشيخ
طاعن يتحدى الجنون والخوف .. فاعاده لغرفته بالفندق .. بقى
لعدة أيام لم يذق فيها طعاما وطعمها للنوم .. كسر الحاج عزلته .. ثم
خرج لنهوء الطلاق .. وصافحت عيونه ضوء الشارع الفريبي ذلك
الشارع المستنقع ، وخرج يتجلو بلا هدف .. بشعره الابيض ، ولحيته
الطوبلة المسترسلة ، في دشائش عربية ، يتهادي محضنا وطنه داخل
زجاجة .. ويهدى من أنا؟؟ .. من أين أنا؟؟ .. لا هذا ولا ذاك ..
من أكون أذن؟؟ ..

طلق بعض مسمايا آخر في جمجمة الحاج : « ايراني .. صلخ » ..
يهزون الاطفال وهم يرددون بصرخ .. عرب عرب عربوا .. يشد الحاج
شعر راسه .. ايراني لا .. عربى لا .. من أنا !! ووسط صخب
الاطفال وضجيجهم .. ووهج اعلانات النيون المتلاصقة التي زادته ثوابراً ..
يعبر الشارع من غير اكتراث .. ابواق السيارات .. الضجيج ..
واشباخ المارة تراكض وجه الوطن الذي يرتفع في الزحام .. يلحقه
الحاج .. هازريا من صوت طلق .. رالاطفال الذي اصطفوا على الرصيف
يتجمعون كالدود ، ودمع العيون المتجردة يتخليلهم عالما حشر في عينيه ..
وقف الحاج في منتصف الشارع الاسود الطويل .. وصوت كابع باص
.. حمل بالمهاجرین يلقیه أرضا .. « تفو » ..

يبصق دما .. يسقط الحاج مهشما مثل زجاجته .. تابع دمه
المنساب على الاسفلت .. فاذا به يقف عند تراب الوطن ويمتزج فيه ..
نقاول نفسيها عميقا .. هدأت روحه التي اشتعلت وميضا طالما ارقه ..
ناغمض اهداب عينيه بارتياح ..



صلاح عبد الصبور .. وحوار الثقافة العربية

مجدى فرج

كنت قد أنجزت حوارى هذا مع الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قبل سنة أشهر تقريباً من تاريخ وفاته.

ولما فجعت في الصديق ، طويت الانس في نفسي ، وخففت الحواير. بعيداً عن مناسبات الذكرى الساخنة والملتبة المشاعر . حفظته حتى أصل به إلى وقت يصبح فيه هذا الحوار تعرضاً حقيقياً على فكر هذا الشاعر المبدع وللأجل شفاقته الواسعة الرحبة .

ان هذا الحوار انقرب إلى أن يكون مهاجراً للأعمال والذكر ، لقد لوتنا سنوات السبعينات العجاف بالمزيد من « الكتبة » ، و « المرضحالجة » الذين لا يفكرون فيما يكتبونه .

وما نحتاجه الآن برنامج ثقافي محدد يستنهض القيم الإيجابية للإنسان العربي ، بحيث يصبح قادراً على إعادة صياغة المستقبل على نحو أشمل وأفضل .

ذلك هي القيمة الإيجابية الحقيقة التي يمكن أن نخرج بها من هذا الحوار مع صلاح عبد الصبور ، الشاعر الخلائق ، والفنان المبدع ، والمتقدّم الإنساني .

تنهض القيمة الأساسية في تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية على عنصرين اساسيين ، يتحدد أولهما في مدراته على تمثيل تجارب الحياة شكلاً موضوعاً ، ويتمثل ثانيهما في ثقافته الغريبة والمتعددة .

يطرح الشاعر في البداية محته الذاتية كفرد في مواجهة المجموع « الناس في بلادي » ، ثم يفسف هذه المحبة في تجربته التالية « أقول لكم » ، وتكون النتيجة التالية نوعاً من التأمل العميق ومحاولة اكتشاف توانين « الصراع الانساني » « تاملات في زمن جريح ». داخل هذه الانساق الفكرية تتقدّر بذور الرفض الذي يحرك وجдан الشاعر إلى محاكاة للبطل الرومانسي « احلام الفارس القديم » ، وفي بيوان « شجر الليل » يسعى لاكتشاف ايقاعات جديدة للمركب اللغوي ، فضلاً عن حالة التصوف التي تسسيطر على وجدان الشاعر ، والتي اتضحت وتبليورت بمسرحيته « مأساة الحلاج » ، هو ليس تصوّفاً متعالياً على الواقع ، بل هو تصوّف مشارك في الحياة ، يسعى لاعادة صياغتها على نحو جديد ، بحيث تكون محتملة وممكنة ، وهذا ما يكشف عنه بيوانه الأخير « الابحار في الذاكرة » .

كذلك تقدم الشاعر باسهاماته في المسرح الشعري ، حيث يتحول للبطل الرومانسي « الفارس القديم » ، إلى بطل مادى اجتماعى في « مأساة الحلاج » ، تقتله الكلمة ، فيرتفع باستشهاده فوق ظلم السلطة وقهر الواقع ، ثم يدين القهر في « مسافر للليل » ، وفي « ليلي والجنون » يتبنّى بالفارس المخلص « القادر من بعده » ، بشرط أن يحمل سيفاً ، وأخيراً تكشف مسرحيته « بعد أن يموت الملك » عن نوع من التأمل الفلسفى في قضائنا الموت والحكم والحب والمستقبل .. الخ .

داخل هذه الرحلة الابداعية الخالصة ، يتقدم الشاعر دارساً ومؤصلاً لتاريخ الفكر الاجتماعي في دراستيه «ماذا يبقى منهم للتاريخ» و «قصة الضمير المصري الحديث » . فضلاً عن ان دراساته النقدية الخالصة تنهض على تأصيل المنهج الاجتماعي في تقييم الفنون « حتى نهر الموت » .

ان صلاح عبد الصبور يمثل رحلة فكرية غريبة ومتعددة . . وماذا للحوار محاولة للتعرف على منظوره الفكري للثقافة العربية ، أو هو محاولة لتأصيل ثقافتنا العربية في مواجهة الغزوات الفكرية الحادثة او المحتمل حوثها .

س - لم تعرف الثقافة العربية منهاجاً واحداً ، يُعرف به الفنان على واقعه ، ويكتشف به رجل العلم قوانين الواقع العلمية . . ما أسباب هذا التشتت (التفكك) ؟ وما هي جذوره الفكرية ؟

ج - هذا سؤال محير .. ويزيني حيرة ما تطلبه من البحث عن الجمود .

ان الثقافة العربية بمعناها الاشمل من أقدم الثقافات ، فلقد عاصرت ما يسمى بالمصوّر المظلمة والمصوّر الوسطى وعصر النهضة والعصر الحديث ، وتلك كلها كلمات ناقصة الدلالة عندنا ، اذ هي تؤرخ للثقافة (الاغريقية - الاوربية - الامريكية) ، ومن الخطأ البين ان نطبق هذا التقسيم على ثقافتنا العربية .

لنبحث لذن عن معالم اخرى لتطورنا الثقافي ، او بالاحرى لغيراتنا الثقافية ، فليس من الضروري ان يكون كل تغير ثقافي تطورا نحو الأفضل ..

لقد نشأت ثقافتنا العربية الكلاسيكية من القرن السادس الميلادي الى القرن الثاني عشر تقريبا كما نشأت كل الثقافات الكلاسيكية التي سبقتها وعاصرتها . فمن الثقافات التي سبقتها الثقافة المصرية القديمة والاغريقية والرومانية ، بل والهندية والصينية ، ومن الثقافات التي عاصرتها الثقافة البيزنطية . وكل هذه الثقافات كانت لها شروط وملامح .

كان من ملامحها الاعتماد على الغرض النظري دون الملاحظة ، والاعتماد على اكثر من الاعتماد على العقل . والميبل للرأى الواحد بدلا من تعدد الآراء والانطلاق من تضليل مزعوم بين الروح والمادة ، والعقل والعاطفة ، والإيمان باحادية الناظرة ، والنظر الى كل ما يخرج عن الاجماع ويتجاوزه بأنه هرطقة .

ومن خلال هذه القيم كلها تنشأ الثقافة الكلاسيكية الرصينة التي تعنى بالتجويد والتحسين ، وتنسج اثوابها الجديدة على الانسوال القديمة ، وتنتج مجتمع النظام لا مجتمع الخلق والابداع الخصب .

لكن العالم حدث فيه تطور جديد ، حينما كنا نحن غائلين متهورين . وذلك بانحلال العصور الوسطى ، او بالاحرى باستهلاك الحضارات القديمة لذاتها . ونشوء حضارات جديدة .

وكانت ملامح الحضارات الجديدة هي البدء بالملاحظة والتجربة للامتداد الى الغرض النظري او التعميم المستقر من شتات التجارب . وتغلب العقل على النقل ، بل اعتقاد النظر في النقول المختلفة ووضعها علىمحك النقد التاريخي ونقد النصوص . ثم الترحب بتعدد «الآراء ابساً» بان الحقيقة من ثمرة العوار ، وأخيرا رفع التفهّم بذين الروح والمادة .. والعقل والعاطفة ..

ولست هنا في معرض التوضيح للامم الثقافات المعاصرة : ولكن اريد ان اقول اننا لم نك نشتشف هذه الآفاق منذ اواسط القرن التاسع عشر اى اواسط القرن العشرين ، حتى اصيّب المجتمع العربي بنكسة حادة اذ عاد على ادراجه الى نمط الحياة الفكرية القديم الذي تجاوزه العالم منذ سبعة قرون على الأقل . فاصبح مجتمعا تقليديا ، معتمدا على النقل ، وعلى الفروض دون التجربة ، ودخل في متابعة الحديث المصطنع عن تضاد الروح والمادة .

وبلغ الامر مداه حين انكرنا كل ما حققناه من اقتراب من محطّلّات وشروط الفكر العصري ، حتى تجرا بعضهم ، بعد رواد تجديد الحضارة العربية الأول مثل رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وغيرهم مهظفين !!

س - في السنوات من ٦٠ حتى ٧٠ ، استطاعت الثقافة العربية ان «تنتحت» لنفسها اتجاهها قوميا يكاد يكون مساويا لبعض القوميات الأخرى . ما هي الشروط الواجبة للحفاظ على قوميتنا من الغزوات الفكرية ؟

ج - أعود الى ما أغفلته من الرد على سؤالك الأول . . . لقد استطاعت حفنة من أعلام الفكر العربي أن تنتحت لنا اتجاهها قوميا فعلا ، ولم يكن ذلك بين سنتي ٦٠ ، ٧٠ ، والا كنا منكرين لجهود الاسلاف .

ولا ضرب هنا مثلا ب مجال الشعر ، فلولا شوقي والمجربين والرومانتيكيين لما استطاع الشعر العربي الحديث أن يولد .

وفي مجال المسرح مثلا ، لو لا صنوع والنقاش وفرح انطون وتوفيق الحكيم لما وجد المسرح العربي الذي شهدنا بقطنه في سنوات الستينات .

ان رواد عظماء قد اثروا الحياة الفكرية ، وخطوا لها مسارا جديدا ، وذلك بفضل جهودهم في نقل اشتراطات الحضارة الجديدة الى بلادنا . . . لقد كانوا جميعا مواطنين عربا ، ولكن اعينهم كانت مفتوحة على التاريخ . . وكانت لديهم هذه الحاسة التي تجعل من الأديب انسانا مجاوزا لواقعه التي آفاق جديدة ، وبالتالي تجعل منه أديبا تاريخيا .

وكان الانحسار الذي نواجهه الآن هو الشمرة المرة لتناحرنا لقرن التاسع عشر والعشرين في مجال الحركة الفكرية الذاتية . . فلقد استيقظت عناصر السلفية التي كانت رائدة في مجتمعاتنا ، وحاولت العودة الى العيادة . . وكان من شعاراتها هذه الكلمة التي وردت في سؤالك وهي «الغزو المركي» .

لقد حاولوا اخافتنا بما سموه الغزو الفكرى ناسين ان هجرة الافكار والآراء ليست غزوا ، وان استنبات القيم الجديدة في مجال الفكر هو شأن كل امة متحضرة تتحقق هذا الوصف . ولقد كان العرب الذين إنشاؤا حضارتهم في القرن السابع الميلادى هم اكثر الناس تمثلا للحضارات السائدة في زمانهم وكانت كلها حضارات متقدمة عليهم تقدما كبيرا وواضحا .

ان الحفاظ على قوميتنا من «الغزو الفكرى» لا يكون الا بان نسمع لأنفسنا أن نغذي فكريها بلا حدود . ولكن على أن نعرف الأصول دون الفروع ، وأن نلمس الجذور لا الأغصان المتباشرة المتنافرة ، ثم نستوعب بكل ذلك لمنطلق متجددين بدمائنا ودماء الآخرين .

والحضارة بعد ذلك ليست ملكا لأحد ، فأنما في مكانى من أرض مصر العربية احس بلامتلاكى – اذا كان في استطاعتي – لكل التراث العالمي من الأغريق الى آخر كلمة تخط في اوروبا وامريكا .

واظنك ترى ان العالم الآن أصبح أضيق كثيرا ، حتى ليوشك ان يكون مدينة واحدة من مدن الفكر .

س - ترتيب الثقافة العربية ارتباطا حميميا بالواقع العربي ، منها في ذلك مثل كل الثقافات الأخرى القديمة والمعاصرة . ما هي أسباب تخلف ثقافتنا العربية ؟ وما هي عوامل الحفاظ على استقرارها وتقوتها ؟

ج - كما يتصل سؤالك الأول بالثاني ، كذلك يتصل السؤال الثالث بسابقه .

ولنسال : ما الواقع العربي ؟ وما يميزه عن واقع آخر ؟ لنقل ان الواقع العربي لا يتميز بكونه عربيا ، لغته العربية ، ولكنه يتميز – ان كلن هذا يعد تميزا – بجملة مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وهو بهذا المعنى لا يكاد يفترق عن الواقع ما يسمى بالعالم الثالث بشكل عام .

وأنا أريد هنا أن أترك الحديث عن تعديل الظروف الاجتماعية للجتماعيين ، وعن تعديل الظروف الاقتصادية والسياسية لأجل الاقتصاد والسياسة ، لو لا أن هذه الظروف كلها تنعكس على الواقع الثقافي .

اذن لابد من خلق مجتمع حي ذي اقتصاد حي وسياسة حية لكي تكون لنا ثقافة حية .

وهنا ينقطع حبل الكلام ، فالحديث في هذا الموضوع فوق طاقتى ، ويحتاج لاتسان أو جملة من البشر علمهم اكبر من علمى .

س - حتى الآن ما زالت قضية الأصالة والمعاصرة في الثقافة العربية
قيد المناقشة والجدل . كيف تستطيع الثقافة الغربية في
مستقبلها أن توازن بين طرف الجذب والتأثير هذين ؟

ج - أريد أن أعدل من هذا الشعار ، فاجعله بدلًا من « الأصالة
والمعاصرة » . أكثر دقة واختصاراً .. أريد أن أجعله
« أصالة المعاصرة » .

وبدلًا من أن يصبح جهودنا أن تكون أصالة ومعاصرينا ، فليكن جهودنا
أن نصبح « معاصرین أصالة » .

لئن لا نريد أن نحمل تراثنا على اكتافنا كعب ، فالتراث في معناه
الحق ينتمي إلى من يستقي منه لا من يحافظ عليه فاقرأوا مجملًا في علب
التاريخ ومتاحفه .

والتراث وحده لا يصنع ثقافة ، ولا أصبحت تكرارا سقينا لتجربة
الإنسانية كانت جديدة في زمانها ثم فقعت بعد ذلك مبرراً للقاريء
والإنسانى .

ولقد علمتني رؤيتى للتاريخ إلا أغلب فى تقدير أهميتها . هذه المقالة
من نقطة ضعفنا ، ومنها توجه علينا للسهام القاتلة .

إن الثقافة العربية الكلاسيكية ليست أكبر قدرًا من « الثقافة الهندية
أو الأغريقية » .

لقد كانت وقمة دولة المفول أو دولة العثمانيين أو الإمبراطورية
البريطانية أكبر اتساعاً من رقعة دولة العرب في أوج ازدهارها .

ولقد قدمت حضارات كثيرة ما يربو على الحضارة العربية من مفكرين
وأدباء وأطباء وفلاسفة وعلماء .

لماذا إذن هذا الزمود الأجواف ؟

ولماذا نتخيل أننا وحنا أصحاب التراث الذي يجب أن يحرص عليه
جامدا ، بل أن نحرص على أن نكرره بنفس ظروفه وانجازاته .. وأوجه
تصوره أيضًا ..

إذن .. لا شد هناك ولا جذب ، بل ان علينا أن نمضي في اتجاه
واحد ، وهو :

« أصالة المعاصرة » .

الطباطبائيون

حسين على محمد

من أطلق نهر الماء
على الصحراء
متحماً أقواس الظلمة والأنواء
من رسم النهر وسيعاً كالطيف
بديعاً كالحرف
ورفع الجنة فوق ضفاف الصيف
وخط حكاية عشق للغبراء ؟
من دفع السمانة للبحر
ولوح بالنهر
فأقبلت الأطياف تغنى أحلام الشعراء ؟

هل تخشى « الأسوار »
وريشتك الخضراء انتقضت
تقتحم النار
أجبنى
فالاطياف تحاورنى .. .
والصحراء ردائى !

حكاية الفلاح الفصيح مطاوع عبد الصبور أبو العزائم

مع الرئيس المؤمن محمد أنور السادات شخصياً

سعيد الكفراوى

وكم في مصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا

ـ بيت شعر عربي ومثل شعبي مصرى ـ

لأنه لما رأى الشمس تشرق من المغارب ، ونظرها تغرب في المغارق ، وأحس بدباثة القيامة يشيب لهولها الولدان ٠٠٠ كانت حشرات الأرض الصغيرة تزحف في اتجاه جسده الضامر ٠٠٠ أحس لحظتها بتجمّع الغيوم والعواصف وهيجان البحر ٠٠٠ وصرخة الوحش في الغابةظلمة ٠٠٠ لم تكن الأرض في دورانها المحتوم داخل ذاكرته المشوّشة الا نغير لزلزال آت تشم رائحته حيوانات الجحور ٠٠٠ لذلك ضاقت الحياة بوجه لفلاح (مطاوع عبد الصبور أبو العزائم) ٠٠٠ نظر حواليه بقريته التي تقع في دلتا النيل ، لم يوجد سوى الحاجة تشد خناق الخلاائق ٠٠ وكذلك روح جديدة كأنها هزيمة الموت تسري بين الازقة والحرارات ، كانها الألوان القديمة للطين القديم المتهوى ، والنافع على جدران البيوت ، والكالح على الأسطح النافرة بالقش والوقيد الصائف كالشوك ٠

قال : كأنما اتجاه الركب إلى البحر ٠٠٠ إلى الموت ٠٠٠ إلى حدود الازهر المشارف على نهايته ٠٠ حدثتنى أمي عن أبي ٠٠٠ عن جدى ٠٠٠ عن شيخ مسجden القديم ٠٠٠ وقسمايس قریتنا في حضن الجبل ٠٠٠ عن للرواة الأول ٠٠٠ هؤلاء الذين جابوا المقامي ٠٠٠ والأفراح ٠٠٠ يعزفون هنا واحدا ٠٠٠ إننا باقرن ، نزداد عددا كالنمل ٠٠٠ واقفين في وجه العاصفة ٠٠٠ وإذا متنا نموت كالأشجار واقفين وتظل ذكرانا في الحواديت ركتب السير ، وفي أنواه المذاهين ٠٠٠ مثنيين كحنـ الموسى ٠٠٠ لكنـ للغـ يوم تحجب الشمس وتتنـدر بالـ العاصـفة (أربعـ أولـادـ يا مـطاـوعـ وـ قـرارـيطـ الأرضـ الـستـةـ لمـ تـعدـ تـكـفىـ ٠٠ـ)ـ حـاولـ أنـ يـنسـيـ وـاقـعـهـ المـرـ وـيـنشـغلـ بـحيـاتهـ العـادـيةـ ،ـ لـكـنـ ضـغـطـ الـظـرـوفـ وـالـاحـوالـ ،ـ وـنـدـاءـ الـبـطـونـ كـانـتـ تـدفعـهـ لـلـشـرـودـ الدـائـمـ ٠٠ـ إـلـىـ مـخـاطـبـةـ الـفـجرـ ،ـ وـالـضـرـيعـ الـقـابـعـ عـنـ الـمـرـ لـكـبـيرـ فـيـ عـصـرـ الـاـيـامـ الـمـنـقـضـيةـ ٠٠ـ إـلـىـ الـقـبـرـ لـأـنـهـ لـأـمـهـ وـلـبـيهـ وـاـخـتهـ ٠٠ـ

كانت تدفعه الى مخاطبة منبر الجامع الذى لا يعرف من بناء ، ومن جله من البلاد البعيدة ٠٠٠ كان ينصلت لصوت المقرىء وهو يرتل بصوته الرخيم في ليله الطويل ، ويشعر بشئ، يتهدده هو وعياله واماته ٠

كانت رأسه على الوسادة وعينه تتبع الضلال التي تتعاظم بفعل حركة الصباح الفازى « المردة » ٠٠٠ الشياطين ٠٠٠ تلك الوجوه الحمرا، الشريرة والعيون تلك الحمرة ٠٠٠ قوافل الهجرة الى الوطن ٠٠٠ وجوه زرق وببيض وحمر وصفر وعلى كل الملل ، كان الليل في الخارج طرحة سوداء لأمراة قروية ٠

زحف حتى حقيبة ولده القماش ٠٠٠ دس يده فيها وأخرج كراسته الصغيرة ٠٠٠ أمسك بقلمه الصغير ٠٠٠ كتب على للسطور الغير واضحة « الرئيس المؤمن » محمد أنور السادات ، ٠٠٠ عندي من الأسرار الخطيرة ما يهم أمن الدولة وأمنكم شخصيا ولا يمكن البوح به الا لحضرتكم ٠

الراسل

مطاوع عبد الصبور أبو العزائم
العنوان كفر حجازى مركز المحلة الكبرى / الغربية

حين جاء النهار قام من نومه ان كان قد نام ٠٠٠ توضأ وصلى بحكم للعادة التي يمارسها كل صباح ٠٠٠ توجه الى المركز وهناك سجل خطابه الى رئاسة الجمهورية وعاد الى قريته منتظرا ٠

مر أسبوع وهو ينتظر ٠٠٠ في منتصف الأسبوع الثاني فكر ان يكتب خطابا آخر لكن في صحي اليوم التالي شاهدت القرية الصغيرة ضابط النقطة التابعة لها قريتهم « قرية مطاوع ليس بها نقطة بوليس لانها لا تستحق ، لذا اكتفت الحكومة بدور المعدة الازلى » ، كان الضابط وخلفه عسكر الدورية يتوجهون ناحية الدوار ٠٠٠ تجمع الناس خلفهم ، فطاردهم للعسكر في الازقة والحرارات ٠٠٠ وقف كلب أجرب ضامر على حجر كثامد المقبرة ينبع بصوت مسكين يطارد به الغرباء ٠٠٠ اندفع من الدوار خفير الكفر يجري ناحية دار « مطاوع » ٠٠٠ سال عنه زوجته فأخبرته : بأنه ما يزال نائما صاح فيها الخفير : أن توقيته لأن الدنيا مقلوبة ، عاليها واطيها ، وضابط النقطة ذات نفسه يطلبها سريعا ٠٠٠ قبل أن تسأله امراة « مطاوع » خير انشاء الله ٠٠ ايه اللي جرى ؟ نهرها صارخا : أن تمشي بلا لكاعة وتتصحى زوجها ٠٠٠ استيقظ « مطاوع » على صياح الخفير ومبط درجات سلمه الطيني ، وهو يفرك عينيه من اثر النعاس صاح بالخفير مالك يا جدع بتزعق ليه ؟ هي الدنيا خربت ، ولا يعني الدنيا خربت ٠ سار أمام الخفير لا تطرف له عين ٠

جلس امام الضابط بغرفة التليفون ٠٠٠ ساله الضابط :

- انت مطاوع ؟

- ايوة يا حضرة الضابط .

أخرج للضابط رسالة مطاوع التي أرسلها للرئيس ٠٠٠ قال له :

- انت اللي أرسلت الجواب ده ؟

تأمل مطاوع الرسالة ورد :

- نعم .

من الضابط رأسه ، وامتدت يده الى شاربه الكث تعيبت به :

- ايوه يا سيدي ٠٠٠ ايه هي الاسرار التي تعرفها ، وتهمن امن الدولة ، وامن الرئيس شخصيا ؟

صمت مطاوع لحظة ٠٠٠ ركز نظره على الضابط الوسيم ، ثم قال :

- يا حضرة الضابط ٠٠٠ دى مسائل شخصية بيني وبين الرئيس ولا يمكن - زى ما قلت لسيادته في الجواب - اقولها لحد غيره ٠٠ الموضع خطير يا عالم ولا يمكن أبوح به الا للرئيس .

- يا ابنى خطابك وصل الرئيس ، وحوله على جهة الاختصاص واحنا في النقطة جهة الاختصاص .

- على راسى يا حضرة الضابط ٠٠٠ الأمر خطير ٠٠٠ والناس سرقاها السكينة ٠٠٠ ودى مسائل متعلقة بأمن الوطن والرئيس .

صاحب الضابط مهددا :

- اسمع يا مطاوع بلاش لف ودوران ٠٠٠ اما ان تقول كل ماتعرف واما ساضعك في السجن حتى تنكسر راسك والبسك قضيتين ٠٠ ازعاج للسلطات ، واحتراق قضايا مزعجة وكاذبة .

- يا حضرة الضابط لا تزعج نفسك ٠٠٠ لن أقول الا للرئيس ٠٠٠ واذا جرى لي شىء هبلقه فورا ٠٠٠ هي الدنيا سايبة ولا يعني الدنيا سايبة .

اسقط في يد الضابط ، لجا الى المراوغة والمناورة ٠٠٠ ظل يحور بالرجل مدة طويلة من الزمن ولكنه لم يحصل منه على كلمة واحدة تشفي غليله ٠٠٠ هدده وبشه بصوت عال ، لكن نظرات مطاوع الواثقة ، والهدوء ، الذي يشمله أطلق الضابط وامره بالانصراف .

خرج مطاوع فوجد البلد عن بكرة أبيها تقف عند شجرة التوت
القديمة ، المظلة جسر الترعة المواجه للدوار ٠٠٠ (خير يا مطاوع ٠٠٠
الدنيا جرى فيها ايه ؟ الدنيا مقلوبة عليك ليه ؟ معقول ان الرئيس شخصيا
باعت لك جواب ٠٠٠ اياك تكون عامل عاملة سودة ، ومتروح فيها
يا مطاوع ٠٠٠)

كان وحده يسير على جسر النهر ٠٠٠ بينما الشمس تغرب وتتسقط
في الحقول كرة من نار ٠٠٠ انصياع الطيور البيضاء لعودة يالفها كل يوم
ويراما في كل مغرب ، لم تستطع أن تزيع من صدره التوتر الذي يدفع
الدم إلى قلبه الجامح (احمد يا مطاوع ٠٠٠ الأمور بتتعقد ، وعليك
بالمثابرة ٠٠٠ اما أن تكسب كل شيء أو تخسر كل شيء ٠٠٠ المسالة دلوقت
بيبني وبين الرئيس شخصيا)

مراكب راحلة ٠٠٠ هوا، يضرب القلوع ويحدث صوتا كالزمجرة ٠٠٠
أبراج حمام في أرض مشجرة بأشجار مثمرة ٠٠٠ فلاحين على جسور الترع
في عودة آخر النهار ٠٠٠ شعر بأنه جزء من هذا العالم القائم منذ الأزل
٠٠٠ المتزن بناموسه الذي لم يختل شرة واحدة ٠٠٠ لكن مطاوع في رؤيته
الآن يراه يميل إلى حيث لا يعرف ، وتدور به الطاحونة في الاتجاه المعاكس
٠٠٠ نحو زوال الشمس التي تفسح طريقها للظلام .

حث المسير إلى المركز ، ومن مكتب التلغراف الوحيد الكائن في شارع
خلفي ٠٠ شد للرئيس تلغراف « اهانوني يا سيادة الرئيس بمحوار
العمدة وذلك لأنني رفضت أن أبوح لهم بما أعرف من أسرار تهم أمن الدولة
وامنكم شخصيا »

اليوم يوم جمعة ٠٠٠ ساعة خروج المصلين ٠٠٠ كانت تنبع في
شارع القرية السيارة الفورد الحكومية ، تتبعها (جيب) صغيرة ٠٠٠ نع
الأهالى مامور المركز ٠٠٠ فصالح ولد ٠٠٠ المامور في البلد يا أولاد ٠٠٠ كان
المامور ونصف دستة من مخبرى المباحث العامة بالمركز ٠٠٠ التفوا حول
دار مطاوع وأخوه بين دهشة الخلق وصراخ زوجته الذى ارتفع بشكل
مفاجئ كالعويل ٠٠٠ بينما كان مطاوع بين المخبرين يصبح فيها « إن
تسد حلتها لأن الدنيا لم تخر布 بعد يا امرأة ، ٠٠٠ كان لبيب الأقدام
و اللون الكاكي ووجه سناكى البنادق في ظهر اليوم الحار وقع شبييد
الوطأة على النفوس الطيبة التى لم تالف تلك التظاهرات العسكرية الا في
النادر ٠٠٠ احسوا بالخوف والجزع على مطاوع ٠٠٠ كانوا يدركون أن
ثمة شيء يحدث ، ولكنهم لا يفهمونه ، فقط يدركون أن واحدا منهم مهدد
بمصير مجهولة ، خاصة وأنه مطاوع ٠٠٠ سميرهم وحكمهم ٠٠٠ ولذى
كثيرا ما يصعد النبر ليخطب الجمعة في غياب امام مسجد البلد .

فـ غرفة المأمور تعلقت عيناه بالمرюحة السقفية ، وبوجه العسكري
القاسى للواقف أمامه قال المأمور :

- ازيك يا مطاوع .

- بخير يا بيه .

- تدخن ؟

- مفيش مانع يا بيه .

سحب السيجارة الكليوباترا السوبر وتأمل طولها الفرط ، بينما
كانت ولاعة السيد المأمور تتوجه بشعاعتها الطويلة أمام عينيه . . . أخذت
الشعلة الماجنة وكادت تغمره موجة من الضحك المفاجئ ، والمأمور يمد
يده السمينة الحمراء اليه ، لكنه قاوم موجة الضحك وأخذ من السيجارة
نفسا عميقا واستراح .

- ايه حكايتك يا مطاوع ؟

- خير يا بيه ؟

- قالب الدنيا وش على ظهر ليه ؟

- ليه يا بيه . . . ايه اللي جرى كفى الله الشر .

- ايه الاسرار اللي عندك يا مطاوع ؟

- هو الأمر وصل سيادتك ؟ مهو سيادتك عارف انى بلغت الرئيس
في آخر تلغراف بعتوله اننى مش هقول الا له شخصيا . أصـنـ
المسائل خطيرة يا بيه وبتخرج من ايد الجميع .

- ايه هي المسائل الخطيرة يا مطاوع ؟

- مهو أنا قلت لسيادتك .

- ايه اللي أنت قلتـه يا مطاوع ؟

- انـتـى مش هقول الا للـرـئـيسـ انـورـ شـخـصـياـ .

- اسمـعـ يا ولـدـ لـفـ وـدورـانـ مشـ عـايـزـ . . . اـمـاـ انـكـ هـتـقـولـ حالـاـ للـلـيـ
أـنـاـ عـايـزـ أـعـرـفـ منـكـ ،ـ وـالـاـ هـتـقـولـ غـصـبـ عـنـكـ .

- هـتـضـرـبـونـىـ يـعـنـىـ . . . عـلـىـ اـىـ الـاحـوالـ الرـئـيسـ لاـ يـرـضـىـ بـالـظـلـمـ ،ـ
وـلـاـ هـقـابـلـهـ مـحـكـيـلـهـ كـلـ اللـيـ اـتـعـمـلـ فـيـهـ . . . وـاـنـاـ فـيـ الـمـوـضـوـعـ
دـهـ يـاـ قـاتـلـ يـاـ مـقـتـولـ .

لانـ المـأـمـورـ ،ـ وـهـدـائـتـ حـدـتـهـ ،ـ وـاخـتـارـ أـنـ يـدـخـلـ مـطـاوـعـ منـ بـابـ آـخـرـ .

- يـاـ اـبـنـىـ الرـئـيسـ مشـ فـاضـىـ يـقـابـلـ كـلـ مـنـ هـبـ وـدبـ . . . هـذـهـ
أـمـورـ دـوـلـةـ وـالـلـيـ أـقـسـرـ أـنـاـ أـعـمـلـهـ ،ـ مـشـ لـازـمـ نـتـعـبـ فـيـهـ السـيـدـ
الـوقـيمـ .

- مـفـهـومـ يـاـ سـعـادـةـ الـبـيـهـ . . . لـكـ لـاـ الـأـمـورـ تـبـقـيـ خـطـيرـةـ لـازـمـ

يتدخل فيها الرئيس بنفسه .

- اسمع يا مطاوع سنتين الازهر اللي تعمّتهم مش هيعلمتو
فيفلسوف علينا ٠٠٠ آخر الكلام كل ما عندك لازم تقوله والا
سأضعك في السجن .
- اللي تشوفه يا بيـه .

أمام اصرار مطاوع وعناده لم يجد المأمور الا أن يصبح في العسكري
الواقف أن يأخذ ابن الكلب ده ويضعه في السجن ليعرف حدوده ، ويقمع
الأدب .

مرت ليلتان عـيـه بـحـجـرـة لـلـحـزـكـانـ شـرـيـكـاـ فـيـهـماـ مـعـ الحـشـراتـ
الـذـئـبـةـ الـتـىـ تـزـخـرـ بـهـاـ هـذـهـ الـحـجـرـاتـ ،ـ وـالـتـىـ كـانـتـ تـنـسـلـ مـنـ الشـقـوقـ
وـتـزـحـفـ بـالـلـلـيـلـ إـلـىـ جـسـدـهـ ٠٠٠ـ كـانـتـ تـاتـيـهـ صـيـحـاتـ عـسـكـرـىـ المـنـاـوبـ
تـحـمـلـ لـهـ السـبـابـ بـامـهـ وـأـبـيـهـ ٠٠٠ـ لـاـ يـمـكـنـ أـنـ يـنـسـيـ عـنـدـمـاـ طـلـبـ الـذـهـابـ
إـلـىـ دـوـرـةـ الـمـيـاهـ وـأـنـ عـسـكـرـىـ بـصـقـ فـوـجـهـهـ وـلـكـمـهـ فـيـ صـدـرـهـ لـكـمـةـ كـادـ
قـلـبـهـ يـتـوقـفـ مـنـهـ ٠٠٠ـ كـانـتـ حـكاـيـةـ الـبـصـقـ فـوـجـهـهـ مـيـ مـنـهـ مـاـ تـزـعـجـهـ
وـتـحـمـيـ مـشـاعـرـهـ ٠٠٠ـ وـكـانـ يـتـمـتـمـ بـيـنـ نـفـسـهـ بـصـوـتـ خـفـيـضـ «ـ الـإـنـسـانـ
ربـناـ كـرـمـهـ فـكـيـفـ تـبـصـقـونـ عـلـىـ وـجـهـهـ ٠

لـجـاـ المـأـمـورـ إـلـىـ آـخـرـ مـاـ فـيـ جـبـتـهـ ٠٠٠ـ اـخـضـ زـوـجـهـ مـطـاوـعـ وـبـنـاتـهـ
٠٠٠ـ أـخـبـرـهـ أـنـ مـهـدـدـ بـالـسـجـنـ وـرـبـمـاـ اـعـدـامـ ،ـ وـعـلـيـهـمـ أـنـ يـجـعـلـوـهـ يـعـرـفـ
بـكـلـ مـاـ يـعـرـفـ وـالـمـوـضـوـعـ سـيـخـرـجـ مـنـ يـدـهـ ،ـ وـيـسـتـدـعـىـ إـلـىـ مـصـرـ وـرـبـمـاـ
بـعـدـ ذـلـكـ لـنـ يـرـوـهـ أـبـداـ ٠٠٠ـ وـيـمـكـنـ يـعـتـقـلـوـهـ بـتـهـمـةـ عـمـلـ انـقلـابـ ضـدـ
الـدـوـلـةـ اوـ يـلـقـواـ لـهـ تـهـمـةـ اـنـ مـنـ الـاخـوانـ الـمـسـلـمـينـ ،ـ وـيـمـكـنـ يـقـولـوـاـ عـلـيـهـ
شـيـوـعـىـ كـمـانـ ٠٠٠ـ وـسـاعـتـهاـ اـنـتـمـ عـارـفـينـ اـيـهـ الـلـىـ هـيـجـرـالـهـ .

بـكـتـ زـوـجـتـهـ بـأـلـمـ ٠٠٠ـ هـنـتـ مـسـتـعـطـفـةـ المـأـمـورـ ٠٠٠ـ دـاـ اـحـناـ غـلـابةـ
يـاـ بـيـهـ وـمـلـنـاشـ لـاـ فـالـطـورـ وـلـاـ فـالـطـحـينـ ٠٠ـ رـبـناـ مـاـ يـرـمـيـكـ فـ ضـيـقةـ
وـيـحـفـظـ وـلـاـيـاـكـ ٠٠٠ـ صـرـخـ فـيـهـ المـأـمـورـ بـصـلـافـةـ ٠٠٠ـ اـنـ خـرـوجـ زـوـجـهـاـ
مـرـهـونـ بـاعـتـارـافـهـ بـمـاـ يـعـرـفـ ٠٠٠ـ وـانـهاـ تـقـدرـ تـقـنـعـهـ بـالـكـلامـ .

اـخـضـ زـوـجـتـهـ لـقـابـلـةـ زـوـجـتـهـ وـبـنـاتـهـ ٠٠٠ـ كـانـواـ يـتـكـورـونـ فـ حـجـرـةـ
المـأـمـورـ الـوـاسـعـةـ ،ـ كـانـواـ يـبـكـونـ وـأـمـرـاتـهـ تـنـتـحـبـ وـتـجـفـ دـمـوعـهاـ بـطـرـحـتـهاـ
الـقـدـيمـةـ ،ـ الـحـائـلـةـ الـلـوـنـ ٠٠ـ نـيـهـ كـدـهـ يـاـ مـطـاوـعـ ٠

تـرـكـهـاـ المـأـمـورـ وـخـرـجـ .

قـالـتـ لـهـ زـوـجـتـهـ :

ـ وـبـعـدـيـنـ يـاـ مـطـاوـعـ ٠٠٠ـ قـصـدـكـ اـيـهـ مـنـ دـهـ ؟ـ بـيـقـولـوـاـ عـلـيـكـ
اـخـوانـ مـسـلـمـينـ ٠

- اسمع يا ولية ٠٠٠ انشاء الله يقولوا شيوعي كمان ٠٠٠ سيبك
من أولاد الكلب دول ٠٠٠انا عارف شغلهم كوييس ٠

- اتكلم يا مطاوع ٠٠٠ قول ٠٠٠ مترمناش وترمى نفسك في مصيبة

رق قلب مطاوع عندما خطت بنته أمينة الصغيرة ٠٠٠ امسكت بثوبه
الازرق وجذبته ناحيتها ٠٠٠ نظر في عينيها فوجد فيهما حنان الدنيا كلها ٠٠٠
حنان غريب كأنه مساحة هائلة من النور المشع ٠٠٠ من خصرة الحقول
اللساسعة ٠٠٠ كان نور عينيها ملان بالخوف والرعبه ٠٠٠ خاف أن يضعف
أمام بنته التي لم تلفظ لفظا واحدا ٠٠٠ طلب من زوجته أن تتوكل على
الله وتروح وتترك الامر لصاحب الامر ٠٠٠ قال لها : تريح نفسها وأنه
لن يقول لا للمامور أو لغيره أى كلمة ٠

انفع المامور كثور هائج صائحا :

- يعني ده آخر كلام عندك ٠٠٠ طيب ٠٠٠ اخرجى يا امرأة واتركى
ليه الامر أخذ العسكري زوجة مطاوع وأولاده ٠٠٠ قال المامور لطابع
ان الرئيس يطلب منه تقريرا عن الامر فرد عليه مطاوع : كيف تبصقون على
وجوه العباد ورد عليه المامور ٠٠٠ يا ابن الكلب وظيفتي مهددة ، والرئيس
يباشر الامر بنفسه ٠٠٠ وبإمكان انتقال الصميد في عملتك السودة دى ٠٠٠
شعر مطاوع بالانتصار ، وبنشوة غريبة زادته تماسكا ٠٠٠ سعد بذلة
المامور وانكساره وأن موضوعه استفحلا وهتف ٠٠٠ تكبر تبان ٠٠٠

عندما صرفه المامور وجلس ليكتب تقريره ٠٠٠ كان مطاوع في طريقه
إلى مكتب التلفراف يرسل برقية بما حدث ذاكرا للرئيس أن ابن آدم
كريم ولا يصح البصق في وجهه ، وأنه لن يقول ما يعرف إلا له شخصيا
حتى لو قامت القيامة ٠

انقضى أسبوع لم يكن لأهل البلد حكاية الا حكاية مطاوع والمامور
٠٠٠ كانوا في تجمعاتهم الليلية على القاهري ، وعلى شطآن الترع وعلى
رؤوس الحقول ٠٠٠ فوق أسطح الأفران في وسط الدار ٠٠٠ بين زوجاتهم
لا يقصون الا هذه الحكاية ٠٠٠ كان يجسد أحالمهم ٠٠٠ حكايا فرسان
الموايل والأولياء الذين يعرفونهم ٠٠٠ حتى الأطفال في ضوء «كلوبات»
القاهمي يختارون أدوار مطاوع والمامور ٠

كان وحده قد انعزل عن الناس ٠٠٠ لجا إلى الصمت والسكن،
يلقى بنفسه في اتساع الحقول جالسا على (المصلية) القرية من النهر
حتى يأتي الليل حاملا السلوى والخفا، ٠٠٠ كان يعرف أن موضوعه قد
استفحلا وإنها لن تنتهي على خير لكنه كان مصمما على السير في طريقه
حتى للنهاية ٠

أسبوع مر استدعى لمقابلة المحافظ . . . كان رجلاً أشيب الشعر ضيق اللصدر من ربو مزن . . . دخل عليه مطاوع في مكتبه للفسخ . . . ستائر خضرا، وكراسي جلدية بصورة للرئيس مرفوعة اليدين . . . عانقت عيناه رفوف مكتبة عليها كتب لم تفتح منذ شرائها .
 جلس أمام المحافظ . . . عاجله قائلاً :

- اسمع يا ابني موضوعك أنا عارفه كوييس . . . الرئيس اتصل بي وطلب مني انهاؤه على خير . . . عاوزك تعتبرنى زى والدك ، وتكلمنى بمنتهى الصدق والصراحة . . . ان كنت عايزة فلوس منعطيك . . . عايزة شغل هتشغلك . . . عايزة ارض منعطيك . . . ه فدادين في ارض الاصلاح لللى جنبكم . . . بسر قول كل اللي
 تعرفه .

قال مطاوع بصوت خفيض :

- يا سعادة الباشا اللي اعرفه لازم اقوله للرئيس شخصياً .
 هز المحافظ راسه وضغط أضراسه وقال :
 - اسمع يا ابني جماعة الاخوان المسلمين المنحلة في بلدكم هيعلموا حاجة في الرئيس .
 - اكثر يا باشا .
 - الشيوعيين اللي في المركز . . . الكفرة دول . . . هيفجروا مقابل في مصنع الفرزل .
 - اكثر يا باشا .
 - وانت بتتحف في ارضك سن المحراث جر كنز فرعونى قديم وعاوز تبلغ الرئيس .
 - اكثر يا باشا من كل ده .
 - القيامة هتقوم وربنا اعطاك سرها لوحدك .
 - حاشا لله يا سعادة الباشا . . . المسالة شخصية بيني وبين الرئيس .
 احتاج المحافظ وركبه مائة غريفت .

- ملعون أب المسائل الشخصية . . . اسمع يا ولد أنا مش فاضي لك دار النهار بالحافظ ومطاوع . . . لم يستطع أن يأخذ منه حقا ولا باطلا . . . هو على اصراره جامد كالحجر والمحافظ يثور ويهدأ حتى أنه خاف أن تناجه سكتة قلبية تودي بحياته . . . صرف مطاوع الذي أرسل تلغرافه باخر خمسة جنيهات كانت في جيبه .

وعاد إلى البلد تتواتر حوادثه .

- مطاوع أبو العزائم هيقابل الرئيس يا رجاله . . .

اندفعت الصيحة أول الأمر ، في عصر اليوم شئ غريب ٠٠٠ قلبها أهل
البلد على وجهها ، يربطونها بكل ما فات من احداث ٠٠٠ عملها ابن
عبد الصبور ونجح ٠٠٠ لذا تسالت الى الحوارى والأزقة ودخلت
البيوت ٠٠٠ حملها الأطفال يدورون بها كثورة الفلك ٠٠٠ دورة النهار
والليل ٠٠٠ مه اسم الحصاد ٠٠٠ حدث خارق، للمأثور لا يرونه في امتداد
الزمان والمكان ٠٠٠ في الحلم ٠٠٠ الرئيس خطط ل Zinc ٠٠٠ لكن الصيحة
كانت تتأكد فلتقى وصلت اشارة الاستدعاء الى الدوار وعلى مطاوع ان يسلم
نفسه للمحافظة لترحيله لرياسة الجمهورية غدا ٠٠٠ فلتقد تحدد له موعد
مع الرئيس المؤمن السادات شخصيا ٠

– الرئيس السادات شخصيا ٠

قالها عجوز يضرب كفا بكف ، ويرمش بعينيه المرمودتين ويوضح
كائسا عن فم خال من الأسنان ٠
– والله ولا الحكايات يا مطاوع ٠

تجمعوا في داره ذات الدور الواحد ٠٠٠ كان جالسا على مصطفية
ببحرية القاعة بجسده الضامر وملامحه المصرية السمراء ماخوذ بالحدث
وكانه مصاب بالحمى ٠٠٠ لكن الخوف لم يعرف الى قلبه سبيلا ٠٠٠

القت امرأة « زرغودة » فنهرها رجل واقف ٠

– والله صبرت ونلت يا مطاوع ٠٠٠ الرئيس شخصيا ٠

– يمكن يعيشو وزير زراعة ٠٠٠ حد عارف هو عارف ايه ؟ تقولشى
هو صندوق مفول ٠
الا ماتكلم ولا نطق ٠

– احمد يا مطاوع ومتنساش تقول للرئيس انور عن احوالنا ٠٠٠
البلد عيزه كهربه ٠٠٠ ومدرسة اعدادية ومستشفى ٠٠٠
ومتناساش تقول له يغير للولد أمين مخزن الجمعية اصله حرامى
وابن كلب ٠٠٠ وقل للرئيس ان كان فاضى يوم الجمعة يفوت على
البلد عشان يشوف بنفسه الفقر اللي حاطط على العباد زى القضا
المستعجل ٠٠٠

– وقل له كمان يرفع سعر القطن حبتين الأرض ضعفت يا مطاوع
ومعدتش بترمى محصول زى زمان ٠٠٠ دول بيقولوا انهم بيبيعوا
القطن بالشى، الفلانى للخوجات ٠٠٠ الحالة حاطه وربك هو
المطلع على احوال العباد ٠٠٠ وأديك مننا وعارف يا مطاوع ٠^١
صاحب امرأة وحيدة معروفة بالبلد انها ليس لها أحد :

– قل له يا مطاوع يبعثت كسوة العيد ٠٠٠ الهجوم دابت وبقت
 بلاهيل ٠

- وبلغه ان الرجال رئيس الجمعية حرامى وابن كلب ٠٠٠ هو
مش عارف الحاجات دى ولا ايه ؟

- وخد معاك الشكوى دى كل الناس ختمين عليها ٠٠٠ رسمبة
يعنى ٠٠٠ فيها كل حاجة .

ضحك احمد ابن نفيسيه الذى يجلس القرفصاء بجوار ظهر الفرن
رافعا عصا من التوت اطول منه .

- وقل له ان الجماعة الى معاهم فلوس في البلد طفووا ٠٠٠ وغلوا سعر
الارض علشان ميقدرنس يشتريها غيرهم وانهم زادوا غنى ، والفقير
حطت عليه المصيبة وكتمه نفسه دا احنا يا ناس عريبا وللنبيا
هتوچ من الغلا .

رد عليه آخر مازحا :

- بكره أمريكا تبعت الفلوس والدنيا تشتى خير يا ابن نفيسيه .
- يا أخي كان المستخبي بان ٠٠٠ أمريكا مين يابا . دول عالم
ميهمهاش الا مصلحة اليهود .

قال آخر :

- الغريب في الموضوع ان الرئيس طرد روسيا وجاب لنا اليهود
وأمريكا . حد يجيب اليهود البلد يا جدعان .

رد ابن نفيسيه ساخرا :

- علشان تكميل ٠٠٠

- وهو يعني فيه فرق ما بين روسيا وأمريكا ٠٠٠ ما العن من ستي
الا سيدى .

- لكنهم بيقولوا على رئيس أمريكا ده انه راجل طيب ومؤمن .

- مؤمن زى الرئيس بتاعنا كده .

رد ابن نفيسيه :

- مؤمن وببيصللى في الكنيسة ٠٠٠ ده كلام برضك ، والله فهو وارد
على جنة .

- سد حلقك يا ابن نفيسيه .. الرئيس كنتر راجل طيب .

رد ابن نفيسيه ضاحكا :

- مش اسمه كنتر يا جامل ٠٠٠ اسمه كلتر .

- والله يا ابن نفيسيه وبقيت بتتكلم زى الخواجات اللي ماليين
مصر ٠٠٠ ورحمة أمك لهيدخلوا الجنة غصبا عنك .

- يا عم جنة مين بلا معز ٠٠٠ دول لهم الدنيا واحنا لنا الآخرة .

- والله يا ابن نفيسيه ، خاسر الدنيا ، خاسر الآخرة .

قال ابن نفيسيه مفزعجا :

– يا نهار اسود يا اولاد ٠٠٠ يعني هنطلع من المولد بلا حمص ٠٠٠
لا دنيا ولا آخرها ٠٠٠ واخرتها هتختم باليهود كمان ٠٠٠ الله
يرحمك يا امه ٠
هي مصلمه كده ليه في وش الناس يا جدعان ٠

سادت فترة صمت ، وزاغت أبصارهم ٠٠٠ انقطع الضحك الصافى
كصفاء السماء في مغربية صيفية ٠٠٠ عادوا الى نفوسهم التعبه ٠٠٠
وسقطت عيونهم على الأرض تتبع النمل والدواب الصغيرة التي يالقونها
في دورهم وحقولهم ومرآقدمهم ٠٠٠ وغضى المجلس حزن مفاجىء، كالاحلام التي
تأتى في ليالي الشتاء الطويلة ٠٠٠ نظروا ناحية مطاوع ، كانوا يشعرون
نحوه بالحب ٠٠٠ انه رجلهم ٠٠٠ ابن قريتهم ٠٠٠ الشخص الوحيد في
بر مصر كله من بين الفلاحين كلهم المؤهل لقابلة الرئيس المؤمن شخصيا ٠

سلم مطاوع نفسه لمباحث المركز ، التي سلمته بدورها لمباحث
المحافظة ، وهناك قابل مفتش المباحث الذى بادره بقوله :

– تحدد لك ميعاد مع السيد الرئيس ٠٠٠ احررك من هنا ٠٠٠ اياك
تبخبي شئ عن سيادته ٠٠٠ هناك عندم كافة الطرق لللى متخليلك
تقول ٠٠٠ اللي انت عاوزه هيقطهولوك ٠٠٠ واذا راسك نشفت
انت عارف ايه اللي هيحصلك ٠

نظر في عينيه الضيقتين ، أحس مطاوع فيما بخبط غويط كثير المياه
المعن المركبة عليه طلبة المياه في الجهة الشرقية من البلد ٠٠٠ أحس أن الجد
قد بدأ ٠

في الصباح كان يجلس في مكتب « الياروان » الخاص بالسيد
الرئيس ، في انتظار تلقى شرف المقابلة ٠

مر طويل محفور في الجنة ٠٠٠ سجادة حمراه بطول المتر مفروشه
على أرض من رخام احمر ٠٠٠ جلب الملوك للملوك ٠٠٠ رخام الجدران
والسقوف احمر مورد والقصر كقصور السلاطين في كتب ألف ليلة ٠٠٠ جران
المر مزينة بلوحات لحدائق وطيور واثمار ملونة ٠٠٠ صور لناس لا يعرفهم
ولكنه سمع عنهم الكثير ٠٠٠ خديوات وجواري وعرائس ترفل في اثواب
النعم ٠٠٠ ست من الحرير تجلس على تكئه من خشب الصندل مكسوة
بقطيفة زرقاء ، خلفها ستارة حمراه ككم الذبائح ٠٠٠ امراتين كحور العين
تمسكن بمروحتين من ريش النعام تهبان الهوا ، على سيدة القصر
المصورة ٠٠٠ سجاجيد عجمى فيها ألف لون ٠٠٠ والفال شمس ٠٠٠ والفال
قمر ٠٠٠ كان يشعر بدفعات هواء بارد – رغم حرارة الجو – وكان يتتسائل
عن مصدر هذا الهواء البارد ويهمس لنفسه سبحان الله ٠٠٠ هواء بارد في عز
بؤونة الحجر ٠٠٠ وصل عند تقاطع المر بممر آخر فراعه طولهما قال في

نفسه : يا نهار اسود قصر كله ممرات ٠٠٠ شمس ملونه بكل الوان الطيف
تعكسها زجاجات النوافذ الملونة ، فتسقط على رأس تمثال لفتاة كلها طة
القشطه ، عارية الجسد ، تأخذ وضعاً معييناً جعلت مطاوع يستعيد من
الشيطان الرجيم مرات ٠٠٠ بعد هبوطه السلام وفي صحن القصر كانت
نافورة مياه ، يتصاعد ماوها في شمس النهار ويسقط كحبات اللؤلؤ على
وجه أسد يطارد غزاله ظنهما مطاوع يتفسان ٠٠٠ تنبه لهما عندما رأى
جمود الأسد وصمت الغزالة ٠٠٠ ودلو استراح على حافة النافورة وغسل
 وجهه من مائها المتدهلق كينبوع ٠٠٠ كانت فسحة القصر كالجنة ٠٠٠ وكانت
الأرض كالجنة ٠٠٠ والجدران كالجنة ٠٠٠ وكانت قريته بعيدة عن آخر
حدود العمار ٠٠٠ في المكان الثاني من الدنيا ٠٠٠ كانوا صفا طويلاً
ينوحون في ظل شجرة السنط الجديا ، ٠٠٠ يطاردون أرواح الاسلاف الهائمة
في أرض الوادي وفي الصفحات الكاذبة المكتوبة ببحير الخديعة ٠٠٠ سمع
عويلهم هناك ٠٠٠ يا ولداه ٠٠٠ محاجر وقبور ٠٠٠ سواقي ونهر ومراكب
وغيطان على حدود الشوف ٠٠٠ مراكب شراعية تمخض عباب الزمن ولا تعود
من رحلات القروش القليلة الا بعد الزوال ٠٠٠ بعد المغارب وفوات
العمر ٠٠٠ يا ولداه ٠٠٠ زمان يروح وزمان يأتي ٠٠٠ ناس تيجي وناس
تروح ٠٠٠ ضرب سنابك خيل الماليك في الأرض يضوى منها الشرر فيعمى
عيون الزعرا أولاد الفلاحين ، الحرافيش ٠٠٠ مساتير الناس ٠٠٠ الله يرحمك
يا أبي ٠٠٠ قصور شادت وبادت باليادي السمرة ، ٠٠٠ قلاع على المرافق ،
باقيه ٠٠٠ خربه ٠٠٠ يلطمها موج البحر الطويل المدى ، الصبور كقلب
فلاح ملآن بالغل والحقد ٠٠٠ يا ولداه ٠٠٠ أساطير لناس أغراب ٠٠٠
خوجات ويهدود وترك ٠٠٠ وترتبط مراكبهم في مواني ، الوطن ٠٠٠ املا
بالزوار ٠٠٠ الضيوف ٠٠٠ اهل الخير والمروة ٠٠٠ يعجبهم النيل ٠٠٠
تعجبهم الشمس ٠٠٠ تعجبهم الأرض والسماء فلا يعودون منها أبداً ٠٠٠
شامد يا بحر النيل ٠٠٠ شامد ٠٠٠ عمال تراحيل يحملون على اكتافهم
اجولة الخيش الملائكة بالخبز الجاف الذي ينخره العفن ، وجرار المش
المحدود ، والبصل الزاعق الرائحة ٠٠٠ شامد يا بحر النيل ٠٠٠ شامد ٠٠٠
أرض أهل الملوك والولاية ٠٠٠ الزرع الأخضر يا مملوك ٠٠٠ القطن
أبيض ٠٠٠ أراضي الأرز تغمرها مياه الفيضان ٠٠٠ المحصول وغيره ٠٠٠
تحمله العربات الى المخازن التي تتقلل علينا بالضبة والمفتاح ٠٠٠ قليلة
الضهر تحت ذكر التوت العريق ٠٠٠ أصوات النائمين وشخيرهم العالى ٠٠٠
مية هواء الشرد في عز بؤونة الحجر ٠٠٠ فرعون الاله ينطلق بعربته
الحربية يطارد الفريسة ووالى الولادة يعاشر الخمر ويختلى بالغلامان في الستر
الجليل ٠٠٠ يا ولداه ٠٠٠ واحنا تحت سور القلعة ننتظر بوافقى اكل
الاسيداد ٠٠٠ الاغا التركى حامي حمى الحرمين ، اكل اقوات اليتامي يصبح

من أعلى عرشه . . . فلاح خرسين . . . أديب سيس . . . الرحمة يا ملوك
الهدوم دابت . . . الناس أكلت أولادها . . . احنا أحرار أولاد أحرار . . .
يا بحر النيل لا تغيب . . . قطعت السكك وأيام السلطة والبحر والغياب
ليس لها آخر . . . يأولاده . . . الشمس بعيدة المنال . . . القمر مخنوقة
في ليلة بدرية .

أمام باب بنى اللون . لامع كعين عبد أسود ، وقف مطاوع أمام لافته
مكتوب عليها « الرئيس » دق قلبه وأصلاح من هندامه . . . دارت برأسه
الصور وارتعش . . . تطلع له مرافقه وهمس في اذنه وكأنه يخشى من صوته
أن يجرح صمت المكان :

رد مطاوع . - الرئيس .

- على الله التسامحيل .

طرق المراقب الباب ، فاتني الصوت من الداخل :

- ادخل .

انفتح الباب على حجرة واسعة . . . همس مطاوع لنفسه مأخذوا .

- يا خلق الله كل دى حجرة .

حجرة واسعة . . . ستائر مسلمه . . . نافذة مشرعة على حقيقة
النصر الملاته بالزهور والثمر . . . صور للرئيس بالحجم الطبيعي . . . صور
لحرمه التي يعرفها مطاوع ، جميلة وريانه وأصغر منه كثير في السن .
كان الرئيس يجلس في مواجهة مطاوع . . . ينفث دخان غليونه هادىء ،
الأعصاب ، يرسم على شفتيه ابتسامة الرضى والوثوق . . . ووجهه الأسمرا
يلمع بطريقة غريبة .

- ادخل يا ابني .

تقعم مطاوع وجلا ييسوى من هندامه . . . يكبس طاقيته الصوف
في راسه . . . كان لاتسع الحجرة وترتيبها وجمالها اثر عكسي في نفس
مطاوع . . . أحس انه في ذراع الجن في ليلة قروية تركه المراقب . . . وجهها
لوحة مع الرئيس .

- اقعد يا مطاوع .

- العفو يا سيادة الرئيس .

- اقعد يا ابني .

قالها الرئيس بصوت حاد . . . جلس مطاوع على كرسى معد له
موضوع بعيد عن مكتب الرئيس بمسافة محسوبة . . . قال الرئيس :

- شربت حاجة بره يا مطاوع ؟

- نعم يا سيادة الرئيس .

- كوييس .

صمت الرئيس قليلا ثم قال :

- ازيك يا مطاوع .

- ربنا يعطيك الصحة يا سيادة الرئيس .

- اخبار البلد عندكم ايه ؟ ما انت عارف يا مطاوع اننى فلاح

برشك ... فلاح زيك يعنى .

- العفو يا سيادة الرئيس .

- عفو ايه يا راجل ... أنا قضيت عمرى أفلع وازرع ف ميت

أبو الكوم .

(من المعروف أن الرئيس المؤمن ترك قرية ميت أبو الكوم وعمره ثمان سنوات ولم يكن يذهب إليها بعد ذلك إلا في الاجازات وبعد أن أصبح سيادة الرئيس شخصيا) .

- العفو يا سيادة الرئيس ... الزراعة دى لينا ... كفاية على
سيادتك عبء الحكم .

صمت الرئيس قليلا ونفع دخان غليونه ونظر تجاه مطاوع ثم قال :

- أيوه يا مطاوع أنا كل جواباتك وتلغرافاتك تراها ... موضوع
أنا كنت متابعة بنفسي ... لدرجة أنه شغلنى كثير ... ايه بقى
يا سيدى المعلومات اللي انت تعرفها وتهم أمنى شخصيا وأمن
الدولة ؟

جف اللعاب في حلقة مطاوع وأصبح زوره حطبه ... واسودت الدنيا
فجأة امام عينيه لدرجة انه كان يرى الرئيس كشبح ... ظل باهت ...
ولم يعد يسمع الا صوت مكيف الهواء ، الجنرال ، المسيطر على قدر
الحجرة ... بحث عن الكلام لكن كان قد جف معينه ... ظل يبلع ريقه
وبجهد جهيد يوقف سرعة ضربات قلبه ... بعد فترة هممهم .

- أصل ... أصل الموضوع

ضحك الرئيس بصوت عال ونماجاه بتقوله :

- انه انت متعلمهم عليه أنا كمان يا مطاوع ... مش كفاية المأمور
والحافظ .

هتف مطاوع من أعماقه « العمر واحد الرب واحد ... وللى لازم
يتقال ... لابد ان يقال .

- يا سيادة الرئيس ... أخويا مات في حرب أكتوبر .

- كوييس ... لكن ده ماله ومال موضوعنا ؟

- وابن على غالى مات في حرب سبعة وستين .

- طيب يا سيدى يشкроوا . . . وبعدين ؟

قال مطاوع :

- يار يس انا جاي لك من البلد اقول لك ثلات كلمات « متصالحش اليهود يا رئيس ، حل الصمت كالقضاء . . . وتصاعد صوت آلة التكيف الامريكية . . . اسند الرئيس ظهره الى مسند الكرسي العالى . . . كان ينفع غليونه ولا أحد يعرف فيما يفكر . . . بينما الشمس في رابعة النهار تستحم في حمائها . . . أحس مطاوع أنه القى بحمله الثقيل في وجه العاصفة واستراح . . . ضغط الرئيس على زر الجرس فانفتح الباب . . . سحبوا مطاوع من قفاه كالفريسة ، كانت عيناه في عين الرئيس لم تطرف لامعة كالنصل وكلماته في الحجرة لها صدى كالرعد « متصالحش ايهود يا رئيس ، . . . صاح الرئيس أن يغلقوا عليه الباب ولا يدخل عليه أحد .

الغريب في الأمر أنه مر شهر وشهران وثلاثة . . . مر عام ولم يعد مطاوع . . . والغريب في الأمر أن أهل البلد عرفوا ما دار بينه وبين الرئيس ، وعرفوا أيضاً ما كان يخبيء، مطاوع بل جميعهم تمنوا لو قابلوا الرئيس ليقولوا له مثل ما قاله مطاوع . . . لا يعلم أحد كيف عرفوا لكنهم عرفوا والسلام . . . والأغرب في الأمر أنهم كانوا يحكون الحكاية ويضيفون لها من عندياتهم . . . وأصبح مطاوع كأدهم الشرقاوى وسعد اليتيم . . . حتى أن أحدهم وهو يحكى قال :

ان مطاوع فز في وجه الرئيس وقال له : انت مين فوضك تصالح اليهود .

وان الرئيس خاف منه .

«يلماز جوناي» .. السينما والشعب

الإذاعة التركية

برهان شاهلى

في الأول من نيسان عام ١٩٣٧ ، وفي زاوية خرساء من قرية « ينجهة » التابعة لمدينة « أضنه » ، والواقعة في القسم الغربي من كروستان ، في الجنوب من تركيا ، تعلالت صرخات طفل وليد أنجبته المرأة الكردية الفقيرة « غوللو » من زوجها الفلاح الكردي « حميد » الذي سمي ابنه « يلماز » ، و « يلمار » تعنى (الذي لا ينتهي ، لا يلين ، الثابت) .. ولم يطرا في ذهن الوالدين الفقرتين ان ابنتهما التحيل هذا سيدخل التاريخ من اوسع أبوابه ، وسيقتصر اسمه في ارجاء العالم .

لقد عاش يلماز طفولة قاسية ، فلم تكن العائلة تعرف للحم الا في الاعياد او المناسبات بل ان ضربات الحياة كانت اتسى على الطفل يلماز ، اذ اغتالوا اباه وهو في السابعة من عمره . لكن الام الكردية البسيطة تحملت كل هذا وسعت بكل ما تملك من قوة واصرار من اجل ان يواصل ابنتها دراسته ، كى لا يلامى تلك الحياة المرة القاسية التي لاقتها وزوجها فقد . نرسنت ابنتها اليافع الى مدينة « أضنه » القرىحة كى يواصل دراسته المتوسطة والثانوية فيها ، و « أضنه » هذه مدينة كردية كبيرة وشهيرة بانتاج القطن .. وهي مركز ثقاف واقتصادي مهم .. وفي هذه المدينة مارس الفتى يلماز مختلف انواع المهن كى يستطيع ان يعيش ويواصل دراسته ، فقام بممارسة العمل الزراعي مع عمال التراحيل ، مارس التسكم ، عمل « جير » عند احد القصابين .. بن وبدات قراءاته الاولى ومحاولاته الادبية بالكتابة .. وفي (أضنه) تفتحت امامه ايضا بوابات الحياة .. فتعرف على عدد كبير من المثقفين الاتراك والاكراد التقديرين ، لكنه كان ماخذا بمعرفة وتذوق طعم الحياة ، وكان يجد نفسه مدفوعا لصادقة الشباب القادمين من شرق وجنوب تركيا ، اي من كردستان . في (أضنه) تعرف يلماز على الكتاب : اورمان كمال ، بيكير يلديز ، يشار كمال ، ديميرتاش جايخون وغيرهم .

وما ان انتهى الثانوية حتى التحق بـاستانبول . ومنذ عام ١٩٥٨ أصبح الفتى يلماز طالبا في كلية الاقتصاد التابعة للجامعة التكنولوجية ٠٠ ولكن كان شديد التعلق بتربيته وبمدينته الجنوبية ، فرائحة الاجساد المعروفة لل فلاحين الفقراء وهم يجمعون القميم تحت اشعة الشمس اللاهبة لا زالت تعيق في اندفه وتتملا عليه مواده لذا سرعان ما لقب نفسه بـيلماز جوناي ٠٠ و «جوناي» تعني الجنوب ، اعتزازا منه بمدينته واملها البساطة ٠٠

ولكن مشكلة الخبز ومواصلة الدراسة اقلقته ٠٠ فأخذ يعمل كاتبا ، وعاما في تشغيل الافلام ، بل ان عشقه للسينما دفعه الى ان يطرق ابواب الاستوديوهات ، فأخذ يظهر في مشاهد سينمائية لعدد من الافلام مثل : فيلم (اطفال هذه البلاد) و (الملابس المبرقشة) عام ١٩٥٩ ومن من اخراج عاطف يلماز ٠٠ وحاول مع عدد من زملائه اصدار مجلتين مما (دوروك) و (بودن) اللتان لم تستمرا طويلا لظروف مالية ٠٠ وفي هذه الفترة كانت قصصه وبعض اشعاره قد اخذت طريقها الى المجلات والصحف التركية .. كما ان حبه الكبير للسينما دفعه لكتابه سيناريو فيلم (زهرة في الصحراء) ٠٠ ولكن السلطات ساءما ما يكتب هذا الفتى الجنوبي فاتهمته بالدعائية للشيوعية بسبب احدى قصصه فحكم عليه بالسجن لمدة سنة ونصف ثم نفي لمدة ستة اشهر ٠٠ « وقتها لم اكن اعرف ما معنى الشيوعية » هكذا قال يلماز بمرارة ساخرة في احدى لقاءاته عام ١٩٧٤ ٠

قضى ثمان عشرة شهرا في السجن ، وستة اشهر نفيا في تربة (قونية) ٠٠ وفي رسالة شخصية وجهها جوناي من سجن (السليمية) الى زوجته بتاريخ ١٨/٩/١٩٧٢ متحدثا عن نفسه ، اعتبر فيها فترة نفيه الى هذه القرية الكريدية واحدة من اهم المراحل في حياته ٠

وفي السجن بدا يلماز بكتابه الفصل الأول من روايته (ملتويا واغناقه ملتويه) والتي نشرت بالروسية باسم (الحياة الفاسدة) ٠

بعدقضاء فترة السجن والنفي ، لم يستطع يلماز الحصول على اي عمل لمدة سنتين ٠٠ ، كنت جائعا ٠٠ ابحث عن عمل ٠٠ اي عمل ٠٠ ، مكذا كتب عام ١٩٧٢ ٠٠ ولم يكن امامه سوى ان يطرق ابواب الاستوديوهات ٠٠ فطرق ابواب استوديو (ميرج - فيلم) ، حيث اقتربوا عليه التمثيل في فيلم (الشجاعين) ، وبعد هذا الفيلم الذي نجح نجاحا كبيرا ، انهمرت عليه الدعوات من قبل المخرجين ، بوفنة وغزاره ، واخذت الصحف تلقبه بـ (الملك القبيح) بينما المشاهدون يعتبرونه مثال للرجولة .. وينظر يلماز انه (عندما بدات امثل في السينما ، كان المنتجون

والخرجون الذين يبغضوننى مضطرين للاعتراف ، هذا الفتى القبيح يزدئ الاذوار افضل مما يؤديها ممثلينا الوسماء » عند ذاك قلت أنا .. ما دام ممثلكم ملوك «الجمال» ، فلأك انما ملكا قبيحا .. أما الصحف فقد التقى هذا اللقب ، ثم الذى أصبح لصيقا بي ..

عن هذه الفترة كتب الروانى الكردى المعروف يشار كمال معبرا عن حزنه لموت يلماز جوناي .. في عام ١٩٥٨ افترحت عليه العمل في فيلم (اطفال هذه البلاد) ، لقد وجدته جميلا ومتاليا الى حد يمكنه من تجسيد بطل الفيلم الذى كتبت له السيناريو . ولقد فرضت على المخرج ان يقوم جوناي بالدور الرئيسي في فيلم (دائرة الحمراء) الذى اقتبس من احدى قصصى ، لقد برع يلماز جوناي على موهبة عالية في الادب كما في السينما ..

كان يلماز يحلم ان يكون ممثلا .. ولكنه اخذ ينكر بجدية في ان يصبح مخرجا ، ورغم ذلك استمر في كتابة السيناريو والتمثيل والعمل كمساعد مخرج .. فقد اخرج الفنان الكبير لطفى امير عقادى عام ١٩٦٦ عن سيناريو لجوناي فيلم « قلدون الحبود » الذى لعب جوناي فيه دور البطل الرئيسي .. واحدات هذا الفيلم تجرى في كردستان تركيا بالقرب من الحبود الايرانية .. وببطله قروى كردى (خضر) تضطره لقمة العيش إلى ان يعمل مهربا .. وتحت تأثير احدى مساعدا لمطمة القرية ، لكنه لا يستطيع تحمل الطريق القوي نيمعمل مساعدًا لمطمة القرية ، لكنه لا يستطيع تحمل استبداد وجور الاغا فيقتلها ويهرب إلى الحبود ، لكنه يقتل في حقل الألغام .. وفي عام ١٩٦٦ أيضا ظهر على الشاشة أول عمل اخراجي لجوناي وهو فيلم (المرأة .. مهرة وبندية) .. ثم ظهر على الشاشة عام ١٩٦٧ فيلمه الآخر (أنا كريم) عن سيناريو له ومن اداءه ايضا .. بعد ذلك ظهر فيلم (سعيد خان) عام ١٩٦٨ الذي حصل على الجائزة الثالثة في المهرجان السينمائى الذى اقيم في (اضنة) كما حصل يلماز نفسه على جائزة افضل دور رجالى ، اذ انه قام باداء دور البطل الرئيسي .. وفي نفس العام ظهر فيلمه (القبيح) ..

وبعد فيلم « سعيد خان » كثر الحديث عن يلماز جوناي كسينمائى طلبي في تركيا ولكن رغم ذلك كان يلماز كغيره من السينمائيين التقديرين الذين تحاصرهم الشركات السينمائية وسبيل الاملام التامة كان يضطر للعمل في عدد من الافلام التجارية ، كمثل ، من أجل أن يوفر بعض المال لإنجاز فيلم خاص به يجسد طموحاته .. لقد سعى من أجل أن تتحرر السينما في تركيا من رقبة السينما الغربية بحيث تجد لغتها الخاصة وتأثيرها ، واقعيتها وانسانيتها .. كما سعى من أجل أن يعكس الواقع

الحقيقة لتركيا ومتعددتها القومى وركز فى مؤلفاته على (الانسان الشرقي) فى تركيا ، وعلى حساسيته وخصوصيته القومية .

عام ١٩٦٩ ظهر فيلمه (**الذئب الجائعة**) عن سيناريو له ومن تمثيله أيضا .. وما ان جاء عام ١٩٧٠ حتى انتشر اسمه في العالم بعد عرض فيلمه (**الأمل**) الذي كتب له السيناريو وقام بادائه بنفسه كالعاده .. وهذا الفيلم يتحدث عن حوذى عجوز ، ينقل بعربيه السواح والمتقلين ويدور بهم في المدينة ، وذات يوم يقع حصانه تحت عجلات شاحنة مسرعة فيفقى نحبه ، وهكذا يفقد الحوذى جواده الوحيد ، وخلال بحثه يلتقي الحوذى العجوز بصديق قديم يحدثه عن وجود كنز في الصحراء خارج المدينة ، فيصدق الحوذى كل ذلك ويمضي مع صديقه وأخرين إلى البراري .. وبعد فترة من البحث للامجدى يفقد المجوز عقله ويصبح مجنونا ..

حصل هذا الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في المهرجان السينمائى العالمى الذى اقيم في نورفوبول في فونسا .. كما حصل على الجائزة الأولى عام ١٩٧٠ في مهرجان السينما بتركيا ، ولكن السلطات منعت الفيلم عن العرض بحجة انه يمس ، إلى المجتمع التركى ويشوه بالسلطات الحكومية . ورغم قرار المنع فقد عرض الفيلم على شاشات العالم .. أما النقاد السينمائيون في تركيا فقد اعتبروا هذا الفيلم اهم فيلم يرسم ملامح الاتجاه الواقعي في سينما تركيا .. أما مجلة (جيون - إفريقيا) التونسية فقد اعتبرت الفيلم واحدا من اهم افلام سينما العالم الثالث .. كما قوبل بترحاب حار في كثير من بلدان آسيا وأوروبا وشمال إفريقيا ..

قد استطاع يلماز جوناي بتجسيد معلنة الانسان البسيط باستثنية فنية عالية كما استطاع تصوير عالمه الداخلى وقلقه وبحثه الملهوف عن السعادة . عن الكنز الضائع في الصحراء . وفي نفس العام أيضاً لخرج يلماز فيلمه الآخر (**الضيم**) ..

لقد كانت بداية السبعينيات مرحلة عطاء خصب بالنسبة لجوناي حيث أنهى كتابة روايته (**ماتروا واغناهم ملتوية**) ، والتي كان قد بدأها في السبعينيات عند سجنه الأول .. وهذه الرواية تتحدث عن الفلاح (خليل) الذي ترعرع تحت رعاية الأغا ، فيكبر على الطاعة العميم له ، لذا كان الأغا يشعره دائماً بغضبه عليه ، الا ان ظروف الحياة القاسية للإنسانية التي يعيشها الفلاح (خليل) وحده بالسعادة تدفعه للتمرد على الأغا .. وفي ليلة مطرة يهاجر الفلاح (خليل) مع حبيبته (آمنة)

الى المدينة ليستقبل حياته الجديدة . وقد حصل يلماز على روايته هذه جائزة (اورمان كمال) .. ولكن يلماز لم يستلم الجائزة لانه كان وراء القضبان ، فبعد الانقلاب العسكري الفاشي في 12 آذار عام 1971 التي القبض على عشرات الكتاب والفنانين واعتقل بتهمة مساعدة المعتقلين اليساريين وبتهمة انشاء ملجمًا للفوضويين ولايواء عدد من الشباب المغاربيين من الجندرمة .. وكان جوناي قد أنهى إخراج عدد من الأفلام قبل اعتقاله حيث ظهرت له الأفلام التالية : (الياس) ، (لماذا) ، (اليوم الأخير) ، (الأب) و (البكاء) .

لقد كان جوناي يثير حقد وكراهيّة جميع القوى الرجعية ، فباستقلاليته في الانتاج (أسس استوديو كوناي - فيلم) ، وبنظرته اليسارية ، واعتزازه القومي كان يثير حنق رجال السينما . ولقد حرضوا ما استطاعوا فسده من خلال الصحافة والاعلام .. لذا كان الحكم على جوناي بسبعين من السجن قد اثار عاصفة من الفرح عند القوى الرجعية واليمينية ، التي اخفت تسخر من (الملك القبيح) الذي نفذ ليس فقط حريته وإنما امكانية العمل ايضا .. وفي عام 1971 اجتمع كل من الفنانين : ريتشارد بيرتون ، اليزابيث تايلور ، ميلينا ميركورى ، بيتر بروك ، توني ريتشاردسون ، وآخرين .. ووسموا على رسالة موجهة للسلطات التركية معتبرين فيها عن احتجاجهم بالحكم على جوناي مطالبين باطلاق سراحه .

وحينما أقيم عام 1972 مهرجان للسينما في الانتيل حصل فيلم (الأب) على المرتبة الاولى من ناحية الاخراج ، وحاز يلماز نفسه على جائزة أفضل ممثل للدور الرجالى ، ولكن القوى الرجعية واليمينية مارست شتى الضغوط على لجنة التحكيم التي وجدت نفسها مضطورة لتنفيير النتائج ، فمنحت الجائزة الأولى لفيلم (كارا دوكان) للمخرج يلماز دورو ، بينما منحت جائزة أفضل ممثل للدور الرجالى للممثل التركي المعروف (جونيت اركين) عن دوره في فيلم (الذئب الجريح) للمخرج لطفي أمير عقادى ، الا أن جونيت اركين رفض هذه الجائزة وصرح بأن جوناي هو الذي يستحقها .. ومكذا ، وبغض النظر عن النتيجة ، لنتمر جوناي رغم القضبان ..

وما تد مررت سنتان وجوناي خلف القضبان ، ولم يظهر له خلل ثلاثة اعوام اي فيلم ، وفي بداية عام 1974 وبعد خروجه من السجن صرخ يلماز للصحفيين « ان وجودى في السجن هو جزء من نفسي الاجتماعي .. أما الآن فواجبى اخراج فيلم جديد » .. وفعلاً بدا العمل بأفلام جديدة .. وظهرت له اعمال كتابية عديدة .. حيث صدر

كتابه (زنزانتى) عام ١٩٧٥ ، الذى كتبت عنه مجلة (مليتان) : بأن جوناي يعرض فيه آراءه حول النضال من أجل تطهير الوعي من عبودية للعادات ، و حول نشوء العلاقة الوثيقة بين الفنان الثورى و جماهير الشعب . . . ومن آرائه « انه من غير الصحيح اعتبار الأدب البروليتارى عاملًا مساعدًا ، يقع خارج نضال البروليتاريا من أجل السلطة ، انا اعتقد انه لا ينفصل . . . انه جزء حيوى لا ينفصل عن هذا النضال . . . وان الفنان الثورى لا يمكن له الا ان يوجد في اعمق هذا النضال ويؤدى واجباته التي تفرضها عليه الثورة » . كما صدرت عام ١٩٧٥ روايته (الرخو) التى يتحدث فيها عن مشكلة الجهل والامية بين اوساط الشبيبة في الريف . وصدرت روايته الأخرى (المتهمن) التى يروى فيها نضال احد الشباب الجامعيين ضد الفاسدية والحكم العسكري ، وبالتحديد كان يروى احداث انقلاب عام ١٩٧١ العسكري .

ان هاتين الروايتين مما امتداد لروايتها الاولى ، ولقد استطاع جوناي خلال ثلاثته هذه ان يطرح قضية: صراع الذات الانسانية وتناقضاتها المعقّدة . وفي عام ١٩٧٥ ايضا ظهر على الشاشة فيلمه (الرفيق) الذي كتب له السيناريو ومثل الدور الرئيسى فيه الى جانب اخراجه وبروى فيه قصد صديقين ، يلتقيان بعد مراق طويل الاول (عظيم - جوناي) والآخر (جميل - كريم افشار) . . . لقد كانوا صديقين حميمين في الجامعة . . . وكانا يناضلان معا من أجل مستقبل الشعب . . . ولكنهما افترقا . . . (جميل) أصبح رجل أعمال ، اما (عظيم) فكان حظه اقل . . . ولكن ساهه ان يرى رفيقه على هذه الحالة . . . لا حسدا منه وانما كان يرى صديقه يلهث وراء مصالحه الشخصية فقط . ولقد حاول (عظيم) ان يذكر رفيقه بموافقه السابقة وتاريخه النضالى . . . لكن دون جدوى . . . لأن جهوده كانت تتصدى بالقابل الجهد المبذولة من قبل زوجة (جميل) التي تحاول جاهدة ان تبعد تأثير (عظيم) على زوجها وتتمكن روعة الفيلم في المشهد الأخير حينما تقوم زوجة (جميل) بصفع (عظيم) . . . وبدلًا من صوت الصفعه ينطلق صوت اطلاق رصاص ، مكتفيا الرمز على موت العلاقة بين هذين الصديقين .

لقد استطاع جوناي هنا ان يجسد فكرته البسيطة بان معنى الحياة يمكن في النضال من أجل الشعب . كما استطاع في فيلمه هذا ان يمس التشكّلات التي تقلق المثقفين . . . كما حاول ان يجسد نظريتين اخلاقيتين للعالم وللأشياء . . . الأولى نظرة انسانية خيرة ، والثانية نظرة أنانية مليئة بالعناءة والحسنة .

لامى فيلم (الرفيق) اعظم ترحيب في كل تاريخ السينما بتركيا من حيث الاقبال الجماهيري . . . وكتبت عنه الصحف والمجلات كثيرا جدا .

واكن جوناى لم يقف عند هذا وانما بدا باخراج فيلم (القلق) عن حياة برونيتاريا الريف وعمال المصانع الريفية الحكومية .

لقد اراد جوناى فيلمه الجديد ان يتتحدث عن الانقطاع الابدى ، عن الامل ، وعن القلق الذى يعيشها الشفيلة . فبطل الفيلم (جبار - ايركان يوحل) أصبح ضحية العادات والتقاليد الجائرة .. فهو محكوم عليه بالموت حسب العرف السائد بالانتقام العموى والثار العشائرى الذى يسود الريف . ولکى ينجو (جبار) من انتقام اعدائه ، عليه ان يدفع (ديه) في وقت محدد والا فسيقتل . لذا فهو يعمل ليل نهار مع عائلته ، ويحاول تزويج ابنته من الاغـا مقابل مبلغ يستطيع ان يسدده لطلابي الثار مقابل الحفاظ على حياته .. وحيينما يعلن العمال في مزارع القطن الاضراب من اجل رفع الاجور وأسعار القطن ، (ينضم (جبار) اليهم .. بل يستمر وحده مع عائلته بالعمل مما يثير حقد العمال عليه .. لقد كان (جبار) يأمل ان يجمع المال المطلوب ليشتري حياته .. ولكن ذلك لا يتحقق ابدا .. فابنته التي كان يأمل ان (يبيعها) للاغـا تهرب مع حبيبها الى المدينة ، والمال الذى استطاع جمعه لا يكفى .. وما هو يلتقي بطلابي الثار وجها لوجه .. فيفقلاونه ..

لم يستطع جوناى ان يواصل عمله الاخراجى في فيلم (القلق) حيث سجن من جديد بتهمة اغتيال قاضى مدينة (اضنة) وحكم عليه بالسجن لمدة (١٨) سنة . موافق مساعد وصديق المخرج الكردى (شريف جورن) اخراج الفيلم . حيث يحمل اسميهما معا . لقد استطاعا ، جوناى وجورن في هذا الفيلم ان يجسدا بشاعرية اخاذة مكرتهما عن الوحدة الطبقية بوجه المستقلين . كما عريا الظلم والبؤس والخلاف ، وشراسة الحياة في كردستان تركيا . كما ان جوناى قد بدا باخراج فيلم آخر لم يستطع ان يواصله حيث واصل اخراجه الفنان عاطف يماز وظهر باسم (البوساء) ولكن رغم السجن فان حضور يلماز جوناى ظل مائلا .. ففي عام ١٩٧٥ اخرج الفنان الشباب (ارتيم كيورج) فيلم (الاجازة) عن سيناريyo لجوناى وبمساعدة استوديو (جوناى - فيلم) .. وآخر الفنان (زكى اوكتن) فيلم (المتهمون) عن رواية جوناى وبمساعدة استوديو (جوناى - فيلم) ايضا .. وفي عام ١٩٧٦ اخرج الفنان الشاب (بيلجي اوتكاج) فيلم (سياتى يوم) عن سيناريyo لجوناى .. وفي مهرجان الاتنيل عام ١٩٧٥ فازت افلامه الثلاثة (الرفيق) و (القلق) و (البوساء) بالجوائز الثلاث.

لقد كتب الناقد السينمائى (اندر كامل بياجى) حينذاك بانه لو استدام يلماز جوناى ان بخرج فيما آخرا عن حياة الشفيلة في تركيا نانه بهذا السياق الجديد مع فيلمى (الرفيق) و (القلق) يكون قد اخرج ثلاثة

رائعة عن مشاكل تركيا المعاصرة . ولكن كيف ذلك ويلماز خلف القصبان ؟ لكن ارادة الفنان الناضل لم تخضع للترويض الفاشي .. فمن وراء القصبان ارسل جوناي السيناريو الاخرages لغيلمه (القطيع) الذى قام بتصويره اصدقاؤه التقديميون ، وقام بتنفيذـه الاخرages الفنان (شريف جورن) .. وفي هذا الفيلم اخذ يلماز يجسد بصورة اكثـر وضوحا حـياة الشعب الكردى المـضطهد مستعرضـا بالـنوراما الحياة في كردستان تركـيا ، معربـا العـادات والتـقاليـد البـالية ، ومـفاهـيم العـصور الوـسطـر حول الـعـلاقات العـائلـية وحـول عـلاقـة الرـجل بالـمرـأة .. نـاحـدة الرـعـاة الـاكرـاد يـحبـونـها خـرسـاء ، بيـتزـوجـها رـغم اـعـتـراـضـاـخـوانـها وـاعـتـراـضـاـامـهـاـيـضاـ . ويـظـلـ الرـاعـى طـوالـالـفـيلـم يـسـعـىـ منـأـجـلـ انـيـذـهـبـهاـإـلـىـالـاطـبـاءـ،ـكـىـيـجـرـواـ لـهـاـعـلـىـةـجـرـاحـيـةـيمـكـنـانـتـحلـعـقـدـةـلـسانـهاـ..ـنـيـبـيعـقـطـيـعـاغـنـاصـهـ لـيـذـهـبـهاـإـلـىـاسـتـانـبـولـلـاجـراـ،ـالـعـلـىـهـلـكـهـيـقـتـلـمـنـقـبـاـخـوةـالـفـتـاةـ الخـرسـاءـ.ـوـخـلـالـهـذـاـفـيلـمـاستـحـطـاعـجـونـايـانـيـطـرـحـبـشـكـلـوـاضـعـ مـأسـاةـالـشـعـبـالـكـرـدـيـوـظـرـوفـهـحـيـاتـهـوـالـمـسـتـوىـالـحـضـارـيـالـذـىـيـعـيـشـهــ فـتركـياـ..ـكـمـاـانـهـاسـتـنـدـإـلـىـالـمـوـسـيـقـىـالـكـرـدـيـةـوـإـلـىـالـفـولـكـلـورـالـكـرـدـيـ وـالـأـغـانـىـالـكـرـدـيـةـ.

ومن السجن ايضا استطاع اخراج افلامه (العدو) و (الصديق) .. كما ارسل من السجن السيناريو الاخرages لفيلم (الطريق - يوك) الذى قام بتنفيذـه (شريف جورن) ايضا حسب تعليمـات جـونـاي .. وفي ٩ تشرينـالـثـانـىـعـامـ١٩٨١ـتمـكـنـجـونـايـمنـهـرـبـمنـسـجـنـ(ـسـبـلـرـتـاـ)ـمـتـوجهـاـ إـلـىـأـورـوبـاـحيـثـاـسـتـطـاعـاسـتـكـمالـمـوـنـتـاجـفـيلـمـ(ـالطـرـيقـ)ـفـيـسوـيـسـراـ وـبـمسـاعـدـهـبعـضـالـخـطـمـاتـالـكـرـدـيـةـ.ـوـقـدـشـارـكـفيـهـبـمـهـرـجـانـكـانـعـامـ١٩٨٢ـ فـفـازـبـالـجـائـزةـالـأـولـىـمـنـاصـفـةـمـعـفـيلـمـ(ـالمـفـقـودـ)ـلـكـوـسـتاـغـافـرـاسـ..ـ وـعـلـىـاثـرـذـلـكـقـرـرـتـالـمـحـاـكـمـالـتـرـكـيـةـالـحـكـمـعـلـيـهـلـدـةـ(ـ٧ـ)ـسـنـوـاتـاـضـافـيـةـ وـبـتـجـريـدـهـمـنـالـجـنـسـيـةـالـتـرـكـيـةـ.ـوـتـجـرـىـاـحـدـاتـفـيلـمـ(ـالطـرـيقـ)ـبـعـدـانـقلـابـ (ـ١٢ـ)ـاـيلـولـ١٩٨٠ـ،ـبـعـدـانـسـيـطـرـتـالـفـاتـيـلـةـالـتـرـكـيـةـعـلـىـالـحـكـمـ،ـحـيثـ تـمـنـعـ(ـأـجـازـةـلـخـمـسـةـسـجـنـاءـ)ـسـيدـعـلـىـ،ـمـحـمـدـصـالـعـ،ـعـمـرـ،ـيـوسـفـ،ـ مـوـلـدـ)ـ..ـوـالـفـيلـمـيـسـلـطـالـضـوءـعـلـىـثـلـاثـةـمـنـهـ..ـنـهـذـاـ(ـيـوسـفـ)ـ أـصـفـرـمـسـنـاـيـرـكـبـسـيـارـةـبـاـصـوـمـوـيـحـمـمـبـرـوـيـةـزـوـجـتـهـ،ـوـفـالطـرـيقـ يـضـيـعـوـرـقـةـالـاجـازـةـفـتـرـجـمـهـالـجـنـدـرـمـةـإـلـىـالـسـجـنـمـنـجـيدـ..ـوـ(ـمـولـدـ)ـ التـرـىـنـسـبـيـاـ،ـيـأـمـلـبـاستـغـلـلـمـنـتـرـةـالـاجـازـةـلـعـقـدـخـطـبـتـهـعـلـىـفـتـاةـلـاـيـسـتـطـعـ انـيـتـحدـثـمـعـهـمـباـشـرـةـاـلاـبـوـجـودـرـقـيـبـمـنـعـائـلـتـهـ)ـ..ـوـ(ـسـعـيدـعـلـىـ)ـ يـجـدـنـفـسـهـمـدـفـوعـاـإـلـىـقـتـلـزـوـجـتـهـالـتـىـخـانـتـهـأـنـثـاءـغـيـابـهـوـالـتـىـجـزـمـاـ اـمـلـهـاـفـالـزـرـبـةـ.ـيـاتـىـمـوـلـيـقـتـلـهـاـ..ـوـ(ـمـحـمـدـصـالـعـ)ـالـذـىـلـاـيـتـمـكـنـ

من مقابلة زوجته لأن املها يرفضون ذلك لأسباب عشائرية ٠٠ و (عمر) الكردي الذي يتذكر مأساة عائلته التي تم تصفيتها على يد الجندرمة ٠ ويذكر التعذيب في السجن و (عمر) الذي يحلم بالجبل المحمى وبالحرير حيث يمتطي جواهه ويقرر الاحتماء بالجبل وعدم العودة إلى السجن ٠٠ فتطارده الجندرمة ٠ بينما هو يجتاز الأسلاك الشائكة متوجهًا للجبل وسط زغاريد النساء ٠

لقد استطاع منفذوا الفيلم تصويره على الطبيعة ، في مدن وقرى كردستان تركيا ، حيث يعرض الفيلم القرى والمدن المحاطة بالأسلاك والبسجون وبالعسكر . - كما استطاع جوناي من ان يجسد الهموم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بكل ما يترتب عليها من تفصيات .

وفي لقاء معه قال ملقا على هذا الفيلم : (اننى في جميع افلامى التى اخرجتها ، رغم نواصها ، حاولت ، ان التأصل من اجل الحرية .. وباعتقادى ان فيلم (الطريق) تمكنت من تحقيق ذلك .

اننى كردى ونحن فى ترکيا (١٢) مليون نسمة من مجموع (٤٥) مليون نسمة ، وهذا يعنى اننا ربع المجتمع التركى .. ولكن الكردى فى ترکيا لا يملك حق العمل فى بعض مرافق الحياة العmunية . ويعرض الافراد للتجهيز الى اماكن بعيدة عن كردستان كى لا يتمروا ، واثناء اداء الخدمة العسكرية لا يتسلّم الجندي الكردى سلاحا .. اننى في هذا الفيلم اريد ان اصور كيف ان ترکيا هي سجن كبير للانسان .. وكل انسان منفى حتى داخل هذا السجن .. وهذا النفي والغرابة لهما سببان هما السلطة السياسية وبقایا التراث الوسطى من عادات وتقالييد) .

ان شاعرية هذا الفيلم وقوته الفكرية ومضمونه الانساني وبساطته الفنية دفعت الكثير من النقاد ان يطلقوا عليه اسم (الاليازه التركية) .

ولقد واصل جوناي عمله الابداعي في منفاه حيث كان يعيش متنقلًا ما بين فرنسا وسويسرا والمانيا . فقد اخرج فيلم (الجدار) الذي أنهى قبل فترة قصيرة من موته . وفي ٩ ايلول ١٩٨٤ نعمت محطات التلفزيون والاعلام الاوروبية يلماز جوناي الذي مات بمرض سرطان المعدة حسب التقارير الطبية والذي يعزى البعض للسم الذي كان يدبس له في الطعام . اثناء سجنه .

ان رحیل یلماز جونای عن عالمنا لیس خسارة کبرى للشعب الكردى
اًمضطهد فى تركىٰ فقط ، ولما خسارة الشعب الكردى فى جمیع اجزاءه

كردستان .. كما انه خسارة لا تغدو بالنسبة لتركيا وللشعب التركي والحركة الثورية والتقدمية في تركيا ، لأنها فقحت هر جيل ليس مخرجاً كبيراً وممثلاً رائعاً وكاتباً موهوباً فحسب وإنما فقحت محاربها عنيداً ضد الفاشية ، ومناضلاً لم تستطع ظلمات السجون وسياط السجانين ونحراب العسكري أن تكسر عزيمته الفولاذية أو تحنّى رأسه أو تحبيه عن طريقه . كما أن مؤلفاته ستحتل مكانها المromoc ضمن التراث الفنى والفكري للشعب الكردى والتركي أيضاً . وان أفلام جوناي من بلا شك الحجر الأساسى لبناء السينما القومية الكردية التقدمية .. كما ان جوناي نفسه سيعيد بلا شك المؤسس الحقيقي لهذه ... بينما الوليدة .

لقد كتب جوناي ذات يوم في أهدائه لروايته الأولى (ماتوا وأعنفهم ملتوية) هذه الأسطر : (لكل انسان مدینته التي يحن اليها ، مدینته التي يراها في الحلم .. وعندى انا مثل هذه المدينة .. انها اضنة .. حيث يعيش احبابه قلبي) .. ولكن للأسف مات بعيداً عن اضنة .. واناسها البسطاء ، الطيبين ..

ماذا يمكن ان يقال عن افلام جوناي .. ! لقد صرخ جوناي قبل وفاته بفترة قصيرة بما يلى :

« للحزن ظلال عدة ، ووجوه عدة مثل الرياح ، العصافير ، الزهور .. ولقد حاولت ان اصل بين الحب والحزن والحنين في افلامي ، حتى وان كان بعض الناس احياناً يجدون هذه الاشياء غير مفهومة ، او غير مستوفية حقها .. انتي اشعر انه مادام الانسان مستمراً في العيش فالحزن والحب والحنين سوف يستمر ايضاً ، وبأشكال مختلفة ، لأن الانسان سوا ، كان عارفاً أم لا فهو الوحيد الاقدر على تحمل الحب والحزن » ..

ان رحيل يلماز جوناي المبكر .. سيكون حانياً للفنانين والسينمائيين الأكراد أينما وجدوا ، من أجل الانتباه ، بالسعى لعمل أفلام تتبلور فيها بشكل أكثر وضوحاً مشاكل شعبهم الكردي ونضاله المستمر من أجل التحرر .. سأ寧 من أجل ان تأخذ السينما دورها في نضال هذا الشعب كسلاح فكري .. فمن بين جميع الفنون ، السينما هي الامم كما قال لينين ..

* الموضوع هو نصل من رسالة الدبلوم الذى يقدم لنيل درجة الماجستير في النقد والبحوث السينمائية من مهد السينما الصالى لعلوم الاتحاد السوفيتى بموسكو - الرسالة بعنوان (الأكراد في السينما .. والسينما الكردية) .

المراجع

- ١ - المسينما التركية - حسبيوف - بالروسية - موسكو ١٩٧٨
- ٢ - الفرات والواقع - ج ٥ - فصل المسينما التركية - حسبيوف -
بالروسية - ١٩٧٨
- ٣ - مصر (الشرفنة الذهبية) - مجلة الثقافة السوفيتية - خاجادور جورخجان -
بالروسية ١٩٧٢/١١/١٤
- ٤ - بلماز جوناي - بيلوفا - مقدمة رواية (الحياة الفاسدة) - بالروسية
موسكو - دار التقدم ١٩٧٨
- ٥ - (الملك القبيح) - بوشويت - بالروسية - جريدة البراندا ١٩٧٤/٩/٢
- ٦ - حياة كالاسطورة - الكسيف - الثقافة السوفيتية - بالروسية ١٩٨٢/٧/١٤
- ٧ - الحياة الفاسدة - بالروسية - موسكو - دار التقدم ١٩٧٨
- ٨ - فيلم الطريق - مجلة بيتشة نك - عدد ٢ عام ١٩٨٢ - بالكردية .
- ٩ - رجل فنان - حسن همدي - مجلة العربية - عدد ٨٢ الأحد ٢٢ أيلول ١٩٨٤
- ١٠ - فلتتعلم المصايف - محمد على اليوسفى - فاسطيني الثورة - عدد ٥٢٨
في ١٩٨٤/١٠/١٢
- ١١ - المفقود ويول - جميل حنبل - مجلة الهدف عام ١٩٨٢
- ١٢ - الحياة السينماتية - سيناريو فيلم القلق (الكافوس) ترجمة فاضل جنكر .

في العدد القادم

الشعراء : محمد سليمان ونادر ناشد واحمد طه ومحمد بدوى
يردون على مقال : شعراء السبعينات مالهم وما عليهم للدكتور
حامد ابو احمد

شلتوى الموظف الفصحى

وصفي مسابق

سيادة الرئيس !
 رئيس مجلس الادارة ..
 ادارة الاموات من شعبى التعيس .
 ولى نعمتى .. ولقمتى .. وخرقتى ..
 وسجدتى .. ووقفتى ..!
 صاحب ذلى .. وارتعاشى ..
 واكتئابى .. وابتهاجى .. وسعالى !
 مالك بسمتى .. ودمعتى ..
 وقهوتى ..
 وطفلتى ..!
 تحيية الاذعان ..
 الاذعان الدم المسفوک للسكن ..
 واللثاب للرخيف ..
 والضرير للظلم ..
 سيادة الرئيس دام :
 .. وبعد ،
 انا هو الموظف المخمى في بلاطكم والعبد ..
 والمريض بالسكر ..
 و الجطة .. والصفراء .. والكمد ..
 انا هو الحقير للسلطة ..
 و الحقير لله ..
 انام بالحبوب ..
 اصوم بالحبوب ..
 لفاجع النساء بالحبوب ..
 ويفتح الرعب باحشائى القروح ..
 والثقوب .. والجيوب ..
 في كل ليلة ..
 امشط الاحزان من قلبى عيونا نجمة ..

منقوءة يسيل منها الدم والزلال
والسماد .. والشحوب

سيادة الرئيس :

التمس الرجاء في علاوة ..
في بدل استهلاك بفل آنه ..
طاعن في السن

يساق مشدودا .. الى عربتي الموت والجنون
مهزقا .. يجر اثقالا وأحلاما ..
واصفادا .. و AFLA من الأكباد ..
وانفني - مولاي - لا اشكوك ..
فالشكوى لغيرك .. هوان ومذلة :
مولاي :

هل تنفسى رصاصة اخيرة تريحنى ؟
تأسيرة حمرا ..
تصريحا لجثمانى بالدفن للسعيد !

سيادة الرئيس دام ..
طلبت على الأرض لك الأيام ..
وفي الختام ..
تقبلوا مني ..
انا الموظف المخل .. في بلاطكم والعبد

ازكي تحيه ..
تحية الاعزان ..
اذعان الدم المسفوک للسكين ..
واللماب للرغيف ..
والضرير للظلم ..
سيادة الرئيس دام ..

ائنسان اوركين :

ترجمة : اعتقال الطائى — بودابست

كاتب مجرى شهير لقبه « سيد المفارقة » ولد فى العام ١٩١٢ وتوفى فى العام ١٩٧٩ . يعد من اكتر كتابه نجاحا فى فترة السبعينات والسبعينات . درس الكيماء ونال فيها شهادة مهندس . ادى خدمته العسكرية مع الجيش المصرى خلال الحرب العالمية الثانية ، فقضى أربع سنوات اسيرا فى معسكر اعتقال ، حيث انعكست هذه التجربة على اعماله بشكل ظاهر ، سلخ الروح . لاذع . ابتكر نوعا من المفارقة الكوميدية اسماها « قصص فى دقىقة واحدة » ترجمت اعماله الى اتنى عشر لغة . فى ثلاثة طبعة . وهذه القصص مترجمة عن اللغة العبرية مباشرة (المترجمة) .

ذكرى عن الحرب

الحياة التى اكتر كفافة ، لأن الموت كل الوجود ، لأن كل دقىقة فيه تحمل بذاتها تلك الامكانية ، ولا أنه سيكون آخر شيء . لذلك سيكون وقت رخيصا وثمينا في آن معا .

للحرب صباح فقط ، وسوى صباح اليوم مباحها ، لأن ظهرتها : بعد ظهرتها ، مساءها ، وهل لها غد ، أم خصوصا بعد غدها . لا تدفق أبدا ، لأنك تربى أن تعيش وتحيا هذه الدقىقة او الدقائق الخمس او الربع ساعة فقط .

في تلك الدقائق يمكنك ان تشرب لو كنت عطشانا ، وتشبع ان كنت جوعانا : واذا لنك البرد يمكنك ان تم راحتلك فوق الجمر ، وان تعبت يمكنك ان تستلقى على ظهرك في حقل الذرة ، سمعتني بأنه لا يوجد في العالم من هو اسعد منك .

للنهايات القصوى تزامنها المواصل ، في آن معا . الرعب من الخطر وتلقى الخطر في اللاشيء ، في آن معا ، المخطط ذو الرأس البارد ودوره سيجارتك الأخيرة على الجميع بلا انتانية ، في آن معا يدوسها رغيفتك كى ينقذ فروتك الرنة من الاحتراق .

للحرب التي ليس لها احتمال ، ولا الاحتمال ، لأن كل شيء ممكن ان يتساوى ، ان تستلقى في انحناء التل وسط الذرة ، وتفكري بسلام

الوطن تحت السماء المطرزة بالفيوم كالحملان ، ثم تبدل بعد رمثة جفن
إلى وبيع وضوء ، وحتى ما فكرت به وبعنته لوطنك ، بقى منه الكثير .
لن لها الخلاص ، والمعنى والمبرر الوحيد ، ممكن فقط ، بعد هذه
الحروب التي لا تعد ولا تحصى أن تكون آخر الحروب جيئا .

لان ليس هناك من سبعم ..

لان المحطم ، سيتحطم في مسببات محطماته . لان الجريح ينزف في
حقل الذرة ، مجهول وبلا اسم ، لانه ليس هناك من يحمد الذرة ، ولا من
يأتى لدفنه ويبلو الصلوات عليه .

ولان ليس سوى عجزه سيفضف حتى الموت ، بل سيظل يحمل في
سلامه وعمره الطويل شعوره بالذنب حتى موته لحطام ارواح
واجساد المعمرين ايضما .

وانت ايضا ، يا من كنت بعيدا عن سبعة خوش شظبة لغم ،
ولم تثن شمرة من راسك ، مستظل بعد عشرة ، عشرين ، ثلاثين عام ،
تنبق من حلمك مرعوبا ، لان - ياي - واحدة ، فرننس ، اين كنت
تصرخ ...

وتحدق في الظلام ، وتسأل ، عن ماذا ابحث هنا ، لماذا احمل
اسمي ، وجهي ، بينما لا احد يتذكر وجهك .

لماذا لم اتحطم معك ، كى لا احمل ذراك ، ليترى مجهول وبلا
وجود ، بلا ذنب ، لاجل من نقشر لحمه ، وتخففت رائحته ، وشققت عظامه
في حقل الفرة .

الزيتون الدائم

- لا تزعل ضيوفها العزيزة ، لانى اليوم لا استطيع قراءة قلامة
الاكل ، ولكن تنضلى بالنظر فيما حولك ، نحن الان في عز الازعاج .

وفي مثل هذا الظرف ، لا ادرى اين رأسي . وبما ان احدهم قد
جلس عند هذه المائدة ، فربما سقطت من الشاب ان يقرأ القلامة
للعممة ، بينما اجلب له اللحم المشوى . لا تقرأ انواع الحساء لان ليس لها
نضول لمعرفتها .

- تفضل ، اسميك . يوجد سمك مقلى مع سلطة للبطاطس .

ـ الحقيقة تقل . لا اكل السمك . بالرغم من ان هذا المحل المشهور بأنه لم يشتري سمك البحريات ، بل اسمك الانهار فقط . اضافة الى ان الجميع يمتنع هذا المطبع ، اماانا فلا احتمل شيئا واحدا فقط وهو ، لسادا يكتبون قائمة الأكل بخط اليد .

ـ اذن ، لن استمر في قراءة الاسماء ؟

ـ ايات الفهم . اعتراضي ليس على الاسماء ، وانما على الكتابة بخط اليد لقائمة الأكل . لانى لا استطيع قراءتها . وخصوصا هنا لأنهم اضافة الى ذلك . يستعملون ورق كاريون سينء ، يلوث الورقة كلها .

ـ يوجد نوعان من حساء السمك . بعظام وبدونه الطلب احدهما ؟

ـ ماذا يراودك ؟ ولماذا تصرخ ؟ لأنى لا احب الصياح .

ـ ظننت ان سمع العمة ضعيف . اذن لا قرأ انواع اللحوم .

ـ لحم مسلوق متبل ، لحم مقللي مع بيض ومرق بزاليها خضراء .

ـ ليس لدى مشكلة مع اذنى . وحتى اذنى استطيع ان ارى بها فيه الكتابة . ولكنني فقط لم اوافق بقراءة قائمة الأكل المكتوبة باليد . حتى ان تقاعدي غير قادر لشراء ملابس انيقة . بينما في المطاعم الراقية حيث قائمة الأكل مكتوبة بالألة الكاتبة ، لا يعيرون اهمية للضيوف ذوى الملابس الرنة .

ـ شرائح لحم بقر . هل اقرأ اثمانها ايضا ؟ بانى عشر فورنت .

ـ الانسان ليست مهمة ، بينما كنت مجبرة على ان ارهن نصف تقاعدي . عندما ضربت ركبتي بدرج المنضدة ، والتثبت ثلاثة غضaris . وخصوصا تلك المرأة التي سلفتشي تتشاجر معى الان .

ـ يوجد انواع كثيرة من اللحوم في قنا الورقة لم تقرأها بعد ، وعلى هذا النوال لن ننتهي ابدا .

ـ انظر الى نقط ، هل يوجد لحم مقللي ، لانه منذ اسابيع اختفى من القائمة ؛ ليس هنا فحسب ، بل في كل الحس .

ـ موجود الازن اذن . مع قطع البطاطس الطلب ؟

— اوه ، لا تطلبه ! لا احب ان اعرف اننى لم اوضح ما قلته مسبقا عن المطاعم الراقية . فانا لا ارغب بالذهاب الى تلك المطاعم ابدا لأنهم يطبخون الاكلات المتواضعة بشكل فنطازى . هنا مثلا اعتادوا ان يطبخوا لحم البقر بالفطر .

— يوجد الآن أيضاً . هل اطلب جلبة ؟

— بـأى ، لا . لـحسـنـ الـحـظـ حـصـلـتـ عـلـىـ مـحـامـ جـيدـ لـلـتـعـاوـنـيـاتـ ،
حيـثـ وـضـحـواـ بـأـنـهـمـ لـنـ يـقـبـلـوـ دـعـوـةـ فـيـ الـحـكـمـ تـتـعـلـقـ بـالـتـقـاعـدـ وـمـخـصـاتـ
الـعـائـلـةـ .

— اتن هل اقرا الان ، ام لا ؟ رنة بالحالمض . كلية . بيض مقلی مع السبانغ .

— اود لو اعرف نقط ، سبانخ مع البيض المقلى ، لماذا حشر بين اللحوم ، لكنى اراك قد فقدت صبرك . فلتقرأ! أنواع الفطائر ايضا .
الاحيان ليست مهمة .

— فطائر بالتقاح . طبق فطائر بالجوز .

— هل ترغبين الذهب؟ .. انظرى ، ياسيدتى ، ذهبت العمة بينما
قرأت لها كل قائمة الاكل .

— والاچنان اپسا؟

- الْجَانِبُ الْأَكْبَرُ -

— أعتقدت أن أقول أيضاً ، لمن يقرأها لها ، بأنه ليست أنواع النساء فقط ، بل لا يجب قراءة أنواع الإجبار أيضاً ، لكنها تأتي دائمًا بقمة الزحام ، حينما لا أدرى أى موقع رأسي .. تفضل فرائح الحمر على الطريقة النمساوية .

«الصدى»

لم يقف بدلنا الجميل في المرتبة الاخرة بأعمال الصدى . ويحتفظ السواح بأكثر من ذرية من الاشرطة المسجلة عنها . وأكثرها شهدت صدى مدينة «تيهان» الذي تحدثت عنه الحكايات القديمة ، واعمال الشعراء . ولكن الى جانب هذا ، يوجد مكان آخر اكتر اهمية وهو : تشالانوش — موطب هجي .

وبدوى التاريخ انقدم المدون فى العام - ١٨٢٧ - عن آخر حكاية لهذا المكان ، وهو عندما صاح احد ما — ربما احد اعضاء فرقه الصيد «زحا — ومن مسكن حارس غابة تشالانوش ، باتجاه جدار مخربة جبل فونب هجي قائلًا :

— من وضع راس الفجل الاخضر هذا في حذائى ؟

ان صدى مدينة «تيهان» وحتى في عصره الذهبي لم يردد سوى عشرة مقطاوع للكمات . بينما هذا يردد اربعين عشر مرة !

منذ ذلك الحين ، ومضى مايقرب القرن والنصف من الزمن .

انطفف الكثيرون ناحية سكن حارس غابة تشالانوش ، كالعشاق السعداء ، والجنود الافراد التائبين ، والفتیات جامعات الفطر ، الهاجرين من وجه العدالة ، وضيوف بيوت الاستراحة . والجميع صالح باشیاء مختلفة لجيل نولب ، مثل ذلك :

— نحن الانقان هنا .. فرنس وكاتلين !
او ...

— لم يتركوا الانسان کي يموت !
او مثلاً ...

— ريتشار کالمان ، ثلاثة كلاب ، ستة فئران !
كان ايضاً من شتم ومن تضرع لاجل الرحمة ، او الذين مساحوا بشكل سميك كالديكة ، لأن باستطاعة الانسان ان يصبح كالديك في الغابات الكبيرة .

— هدموا بنايات الصدى في مدينة «تيهان» ، لكن صدى تشالانوف — نولب هجي ، مازال يعمل اليوم ايضاً وبلا انتقطاع .
لكن في الأمر شيئاً غريباً ، وهو ان اي شخص يأتى ، واى جملة يصبح نيرجع الصدى مردداً دائماً :

— من وضع رأس الفجل الاحمر هذا في حذائى ؟
ولا يستطيع قول شيء آخر .

« هنـاك اـمل دـائـماً »

قال الموظف :

— على اي حال ، ان سرداد الدفن ليس رخيصا ، وسيكون الى
اننى حد على الشارع الرئيسي .

— لا يحتاج ان يكون قريبا من الشارع الرئيسي — قال المهم
بالامر — المهم ، ان يكون مبنينا من الاسمنت .

اندهش الموظف قائلا :

— من الاسمنت ؟ هذا غير متعدد عليه ، ومع ذلك ، يمكننا
عمله .

وضع قائمة الاسعار جانبا ، وعمل حسابا سريعا على احدى
الوصلات لسرداد الدفن الاسمنتي ، بدون شاهدة ، وعلى الشارع
الجانبى ، لكن ثمنه كان باهظا ايضا . لكن المهم بالامر اعلن في الحال ،
بته لن يتم ذلك .

كان يقضم اظافره . ويفكر ثم قال :

— اضافة الى ذلك ، يجب ان يوضع بداخله انبوب .

— اي نوع من الانابيب ؟ سأله الموظف ذو الملابس السوداء .

— انا نفسي لا ادري ، مثل مدخنة ، او مثل انبوب المدخنة كما في
سفينة . او كما في اقبية النبيذ .

كان المهندس الذى دعاه الموظف الى هناك غبيا بعض الشيء كان
يشرح العمل لنفسه مرتين . وبعد ذلك تتحقق نقطة وتعلمت قائلا :

— اذا يمكنني ان اسأل ، من اية مادة سيسطح الانبوب ؟

— هذا ، يجب ان تعرفوه انتم — قالها المهم بالامر فاقدا صبره
تليلا .

— الصخر الصلصالى ، هل سيكون جيدا ؟ — سأله المهندس — ام
الانفصل عن بنائه من الاجر ؟ او ان يكون من احد انواع المعادن ؟
ومبسطنا ؟

سئل المهم بالأمر :

— وحضرتك ، ماذا تقترح ؟

— انا لا انفهم اي شيء من كل الموضوع — قال المهندس — لكن الاكثر وضوحا بالنسبة لي هو الصخر الصلصالي .

وافق المهم بالأمر قائلاً :

— ليكن من الصخر الصلصالي اذن .

وبينما هو مستغرق في تفكيره نظر الى المهندس المتبلد الدماغ واريد قائلاً :

— علاوة على ذلك يجب ان يمد له الكهرباء .

— الكهرباء ؟ — الاثنان محملان فيه — ولأجل ماذا الكهرباء ؟

فرد المهم بالأمر غاضباً :

— سؤال جيد .. كي لا يكون مظلياً فقط .

«الاختيار»

— نهارك سعيد ، سيدتي .

— ماذا يرحب المشتري العزيز ؟

— احب ان اشتري قبعة بنية اللون .

— اي طراز تفضل ؟ رياضية ؟ ام اكثر وجاهة ؟ او ذو وحافة مريضة ؟

— ماذا تقرحين يا سيدتي ؟

— لنجرب هذه ... خفيفة ، ليست غامقة جداً ، ولا ناتحة جداً ايضاً ، تفضل هناك المرأة .

— اعتقد انها مناسبة .

— كما لو أنها مسميت للزبيون العزيز .

— مع ذلك ، واذا لا اتعبك ، ارحب طرازاً آخر .

— بكل سرور ، هذه مثلاً ، انجرا على عرضها عليك ايضاً .

— فـ الحقيقة ، انها لائقة . ولا ادرى بعد ، ايهما اختار .

— ربما ثالثة اخرى ، هذه يمتدحها كثير من الزبائن ، وهى لائقة
نها كالأخريتين السابقتين .

— عندك حق . ما هو الاختلاف بين اسعار القبعات الثلاث ؟

— نفس السعر .

— والنوعية ؟

— استطيع ان اجزم ، بان ليست احدهن اسواء من الاخرى .

— اذن ، ما الفرق بين القبعات التي جربتها ؟

— لا شيء ياسيدى . لا توجد لدى ثلاث قبعات رجالية بنية
اللون .

— وانما كم ؟

— هذه ، واحدة فقط .

— هذه التي جربتها ثلاث مرات متتالية ؟

— نعم ، سيدى . واذا امكنتني السؤال ، اى واحدة ستختار ؟

— انا ، نفسي لا ادرك . ربما اول واحدة .

— اعتقد انها افع واحدة ، بالرغم من ان الاخريين لن يخس
بنبرهما .

— لا ، لا ... لكنى الان مصر على اختيار اول قبعة .

— كما تأمر ، سيدى . نهارا سعيدا والى اللقاء .

في العدد القادم

سمير الفيل

* اغانيات في المتنبي

* فؤاد حداد

محمد الحلو

الرسائل بالمزاج والقهر

عاطف فتحى

* اسماعيل ولی الدين

من الادب للرسينا

الاعتداد بالنفس في نماذج

من الغناء الشعبي الفلسطيني

بِقَلْمِ صَافِ صَافِ *

زى الغزاله الواردة على العين
يهيل الذهب على رأسها بالهيل
يا رجالنا قدامنا بثياب اوزر
ونطيط الخيال من ظهر النرس
زى الغزاله الواردة على المزرعة^(١)

احنا النباليات هيلة بهيلـ
واللى يناسينا ويأخذ بنـنا
جين النباليات بثياب الحبـ
واحنا النباليات ما فينا الدنسـ
جين النباليات دقة بدقةـ

هذه احدى اغاني الاعراس في قرية « بيت نبالا » ، غنتها نساء القرية منذ زمن طويل وما زلن حتى يومنا هذا ، انها ببساطة تبرهن اعتداداً بالنفس ، اعتداد اهل القرية جمعاً بها ، وهى بلا شك جزء من تراثنا الشعبي الفلسطيني خاصه وان الاغنية نفسها تغنى في ترى اخرى بعد ابدال نسبة النباليات « ب » الطريفيات او « البلاويات ... الخ .

ان هذه الدراسة البسيطة ، تحاول ان تتناول هذا الموضوع الذى لم يعالج أحد بما فيه الكفاية ، لنرى بعده الاجتماعى الاقتصادى النفسي والتاريخى الطبقى .

قبل كل شيء اود القول بأن هذا جزء من تراثنا الشعبي سواء رضينا بذلك أم لا ، وان ازالته – ان كان هناك أحد يود ذلك – لن يانى بجرة قلم او بقرار فوقى يتخرّد أحدهم في صومعته ، بقدر ما تزدهر ، تغيره وتطوره جماهير شعانا نفسها ، وان التغير والتطور بين الجماهير الشعبية يسير بشكل بطيء قياساً للتغير على صعيد الفرد .

* نقل عن مجلة الكاتب التى تصدر في الأرض المحتلة .

الأدب الشعبي يعكس نظر الجماعة :

« يمكن القول ان الأدب الشعبي أكثر صدقًا في اعطاء الصورة الحقيقة للعملية الاجتماعية لأن الأديب الفرد يقع تحت تأثير ذاته العاطفية أو الفكرية أو الاجتماعية ، فأدبه غالباً يعكس نفسه ، بينما الأدب الشعبي يعكس نظر الجماعة ونسميتها وعواطفها وهو لذلك يبقى قريراً إلى كل الفئات ، تفهمه وتتفاعل معه » (٢) .

بالطبع اتفق مع معظم ما قاله « علقم » هنا ، الان انتى أرى بأن أدب النرد أيضاً يعكس جزءاً من علاقات الجماعية ، اذ انه فرد منها يؤثر بها ، وستطرق لهذا الموضوع لاحقاً .

ان هذا النوع من الأدب الشعبي لم يكن وليد الامس القريب ، ووصل اليانا بالمشافهة على السن آبائنا وأجدادنا ، وسواء صنعه فرد او جماعة الا ان الجماعة هي التي تحكمت به ، غيرته ، طورته ، حذنت واضاحت بما يتلامع وعاداتها وتقاليدها وبنائها النفسي وطموحها وأمالها .

قوة الارتباط بالجماعة :

« الحياة شيء واحد بالضرورة ولكنها تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة . أنا وأنت والبقية لسنا إلا الأشكال المختلفة لنفس الشيء الذي هو الحياة » (٣) ، ويقول ماركس بأن الإنسان في جوهره هو مجموعة العلاقات الاجتماعية .

تقول النساء في احدى جوانب الغناء الشعبي « الزغاريد » :

والرز ما هبو عيش	الرز ما هبو عيش
والى ما يساوى زى فلان	والى ما يساوى زى فلان
الرز على البواطى	الرز على البواطى
واللى ما يساوى زى فلان	واللى ما يساوى زى فلان

هذا مدح لفلان ، ولكن ماذا يمثل فلان هذا لقائلة « الزغرودة » ؟ هل هي قريبها ؟ ربما أبعد من ذلك ، جارها ؟ ربما بعد ، ولكن من المؤكد ان هناك علاقة بينهما ، والا لماذا تمنى لها اصلاً ! ... هل تتحقق هذه « الزغرودة » ذات قائلتها ؟ ربما ، ولكن مؤكداً ايضاً انها تحقق جزءاً من هذه الذات و « ان الانسان هو مجموعة من الحاجات بمعنى الراسخ جداً للكلمة » (٤) .

قد اختلف أنا وصديق لي ، أسبه ، العنة ، رغم أنني لم أكن
البادئ في ذلك ، بعدها أشعر بالألم ، بالتمزق الداخلي قد يجعلني
أفارق كل رغباتي ، لماذا ؟ ببساطة لأن جزءاً من تركيبي النفسية
الاجتماعية قد تمزقت ، تحطمته وربما لا تعود أبداً كالموت مثلاً ، وبالقابل
فإن كسب صداقات جديدة أو تعزيزها ، سيزيد من ثقتي بنفسى ، وثقة
من حولى بي ، وإن التفاني بصدق معناه التفاني بجزء من هذه التركيبة
أيضاً ، وقد يأتي « المدح مزوجاً ، ضرب عصوروين بحجر » كما في هذه
الأغنية :

واحنا مشينا من بلد بلد واحنا خطبنا بنت شيخ العرب
واحنا خطبنا فلانة من بيها يا بيهيا يسوى قلعة حلب
قلعة حلب تسوى ملها ذهب
واحنا مشينا من الصبح للعصر واحنا خطبنا طيبات الأصل
واحنا خطبنا فلانة من بيها يا بيهيا يسوى قلعة حلب
قلعة حلب تسوى ملها ذهب

فهذه الأغنية تمدح الطرف الثاني وتسميه بشيخ العرب ، ولكننا
نحن من ارتبطنا به وبذلك فانتنا لا نقل شأننا عنه . أما « أهنا » فمن تكون ؟
انها بلا شك إطار أكبر من « أنا » بل جاءت بشكلها « الصربيح »، ربما
ترمز للأسرة أو الحامولة ؛ ويظل شكل ارتباط الفرد فيها هو
شكل الارتباط الجماعي ، وقد يأتي بشكل آخر أيضاً :

يا فلان عدل عقالك شباب العز قدامك
يا فلان عدل الحطة شباب العز في الحظره

لقد عاش أفراد شعبنا كمجموعات ، تبدأ بالأسرة في أضيق مجالها
وتمر بالحامولة لتنتمي بالقرية أو المدينة بمجال أوسع وظل ارتباط الفرد
بأسرته قوياً مقارنة بارتباطه بالحامولة أقوى من ارتباطه بقريته ، هذه
المجموعات مثلت مدى الارتباط الاقتصادي الاجتماعي والنفسى ، فهذه
الحامولة كونك جزءاً منها ، يوفر لك مأكلك وملبسك ، وسيشعرك
بالأمان في ظلها ، فهي تساندك في أتراحك واتراحتك أيضاً ، بمعنى
أن للوقوف معها في أتراح أفرادها واتراحمها أيضاً ، بمعنى أن المعاونة
المتبادلة ، الاقتصادية والاجتماعية النفسية هي التي تضعك في نفس
الموضع الذي أنت فيه ، في وقت لم يكن باستطاعتك أن تعيش كفرد
منعزلاً عن هذه المجموعات ، ومن هنا جاء الاعتزاد بهذه الحماولة
أو تلك :

احدا اولاد الحمائل
ياوويل الى نحاريه
بالسيف نقطع شاريه
ياوويل الى يعادينا من لاحت مواضينا (٥)

وقد يأتي ارتباط الفرد بطار اكبر من الجمولة ، اقصد القرية ،
معبرا عن اعتزاز مجموع الحمائل بمجموع علاقاتها الاجتماعية
الاقتصادية والنفسية :

غنى يا نباليه	وزيدي في الغباء غبة
ستاهلها يا ابو فلان	جوز العلالى المضوية
غنى يا نباليه	وزيدي في الغباء راحه
ستاهلها يا ابو فلان	جوز العلالى اللواحة
غنى يا نبالية	غنى والقلب مفبون
ستاهلها يا ابو فلان	جنينة وحاملة ليمون

وقد يأتي هذا الاعتداد بشكل آخر :

برجاس يا لعب انهوى برجاس
بندنا يوم الحرب ما تنداس
فيها شباب شكلة سلاح
بالهد يا لعب المهوی بالهد
بلدنا يوم الحرب ما تنعمد
فيها شباب شكلة المهدة

لا شك ان الأغنتين السابقتين تعكسان مدى الارتباط ، الارتباط الجماعي ، وارتباط الجماعة بالأرض كجزء من العلاقات العامة ، جزء من الطبيعة ، يقول حسين جميل البرغوثي « السعادة المطلقة اذن هي تحقيق التطابق المطلق وهذا يعني ان الفرد اذا كان سعيدا سعادة مطلقة يحس بالسلام مع نفسه ومع مجتمعه ومع الطبيعة . السعادة اذن هي الكلية ، هي التحول الى جزء لا يتجزأ من الوجود جميعه في لحن واحد متناسق ... جسد المرأة وجسد الرجل شيئاً طبيعيان ، جزء من الطبيعة ، والحب الحقيقي بالتالي هو حنين الطبيعة لذاته لأن تتحدد بنفسها ، لأن تتحقق الكلية . في الحب الحقيقي نرىكم أصبحت الطبيعة أساسية والانسان طبيعيا »(٦) ، واعتقد ان اهالى « بيت نبالة » غنووا « لخمس » ضمن نفس السياق السابق .

من بنات مخمس يا فلانه يا خذوك الناس يا خسارة

الفهـم الطـبـقـى :

هل لهذا الاعتقاد بالنفس علاقة بالوضع الطبقي؟ وهل كان هناك طبقات متميزة ومتبلورة اصلاً؟ ولذـة طبعـه جاءـه هـذا الاعـقادـ؟ الخـ.

اسئلة كثـيرـة كـهـذه من الـواـجـب طـرـحـها ، الا ان الـاجـابة عـلـيـها ، بالـتـاكـيد لـن تكون سـهـلة كما اـنـتـى لا أـدـعـى الـامـسـاك بـكـافـة جـوـانـبـها المـهمـة ، وـمـنـ وـاجـبـ المـهـمـينـ بـالـتـرـاثـ الـبـحـثـ الجـدـىـ ضـمـنـ نفسـ المـفـقـدـ .

قبل أن أجـبـ على هـذـه التـسـاؤـلـاتـ ، رـأـى ضـرـورـةـ لـفـتـ النـظـرـ لـماـ قالـهـ جـمـيـلـ السـلـحوـتـ :

« تطبيق المعرف العلمية الحديثة على التراث ، يجب ان يرافقها الفهم العقلاني للاملية التاريخية وللأوضاع المعيشية لمنتجى التراث في نفس الفترة التاريخية انتى عاشـها منتجـو التـرـاثـ ، اي يجب ان لا تتجاوز الـوضـعـ التـارـيـخـيـ لـذـكـ التـرـاثـ حـنـىـ سـتـطـيـعـ انـ نـصـلـ الىـ بـعـدـهـ الحـضـارـيـ فـيـ تـلـكـ اـنـفـرـةـ لاـ مـنـ خـلـالـ وـاقـعـنـاـ الـحـالـىـ » (١٢) ، ويـقولـ عـادـلـ سـمارـةـ : « فالـاـقـتصـادـ هوـ الـاـرـضـيـةـ وـالـمـحـركـ الـاـولـ لـحـيـةـ الـشـعـوبـ حـيـثـ يـؤـثـرـ نـمـطـ الـاـنـتـاجـ وـعـلـاءـتـاهـ فـيـ تـفـكـيرـ الـجـمـاهـيرـ وـمـسـلـكـاتـهاـ الـطـبـقـيـةـ الـتـىـ تـمـتـ بـدـورـهـاـ إـلـىـ تـرـاثـهاـ الشـعـبـىـ الـمـتـراـكـمـ عـبـرـ أـجـيـالـ عـدـيـدةـ » (١٣) .

من هـذـهـ المـدخلـ اـرـىـ بـضـرـورـةـ التـنـوـيـهـ إـلـىـ انـ شـعـبـنـاـ الـفـلـسـطـيـنـىـ عـاـشـ مـرـحلـتـينـ تـارـيـخـيـتـينـ ماـ قـبـلـ تـفـلـفـلـ الـعـلـاقـاتـ الرـاسـمـالـيـةـ اوـلـاهـمـاـ الـمـشـاعـيـةـ الـقـبـلـيـةـ وـالـثـانـيـةـ الـمـرـحلـةـ الـاـقـطـاعـيـةـ ، وـسـارـكـزـ هـنـاـ عـلـىـ الـمـرـحلـةـ الثـانـيـةـ يـاـعـتـبـارـهـاـ اـطـرـلـ مـرـحلـةـ عـاـشـهاـ شـعـبـنـاـ وـاـنـ مـعـظـمـ تـرـاثـنـاـ الشـعـبـىـ جـاءـ لـيـعـبرـ عـنـ انـعـكـاسـاتـهـاـ عـلـىـ وـاقـعـهـمـ الـاجـتمـاعـىـ .

انـ قـرـانـاـ كـانـ عـلـىـ رـاسـ هـرـمـهاـ الـاـقـتصـادـيـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الـمـلـاتـ الـكـبارـ (ـنـسـبـيـاـ لـاـهـالـىـ الـقـرـيـةـ نـفـسـهـاـ)ـ وـبـالـتـالـىـ مـجـمـوعـةـ كـبـيرـةـ مـنـ الـفـلـاحـينـ اـخـتـلـفـتـ مـلـكـيـتـهـمـ لـتـصـلـ فـيـ اـسـفـلـ السـلـمـ الـهـرـمـيـ الـاـقـتصـادـيـ الـفـلـاحـينـ اـشـبـاهـ مـعـدـومـيـ الـمـلـكـيـةـ اـيـضاـ ، وـرـغـمـ وـجـودـ هـذـهـ الـحـقـيقـةـ وـالـتـىـ لـمـ يـعـيـهاـ شـعـبـنـاـ فـيـ الـمـرـحلـةـ الـمـاضـيـةـ ، الاـ انـ التـنـاطـعـ وـالـمـرـاعـ لـمـ يـبـرـزـ بـشـكـلـ قـوـىـ مـاـ بـيـنـ كـبـارـ الـاـلـاـكـ مـنـ جـهـةـ وـالـفـلـاحـينـ مـنـ جـهـةـ اـخـرـىـ ، وـعـدـمـ التـبـاـورـ الـفـكـرـىـ هـذـاـ اـمـ يـوـحدـ نـصـالـاتـ الـطـبـقـاتـ الـفـقـيرـةـ فـيـ وـجـهـ الـفـاغـيـةـ بـالـصـورـةـ الـحـادـةـ ، وـاـنـ كـلـ قـرـيـةـ مـقـسـمـةـ إـلـىـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الـحـمـائـلـ ، كـلـ حـمـولـةـ مـنـهـاـ تـهـدـيـةـ إـلـىـ مـجـمـوعـةـ بـنـ اـعـلـائـلـ ، وـكـلـ عـائـلـةـ مـقـسـمـةـ إـلـىـ مـجـمـوعـةـ دـنـ الـاـسـرـ .

كـمـ سـبـقـ وـنـكـرـتـ فـانـ اـنـتـمـاءـ الـفـرـدـ لـاـسـرـتـهـ اـقـوىـ مـنـ اـنـتـمـاءـ لـحـمـولـتـهـ اـقـوىـ دـنـ اـنـتـمـاءـ اـقـرـيـةـهـ وـاـقـوىـ مـنـ اـنـتـمـاءـ لـفـلـسـطـيـنـيـتـهـ ، وـلـكـنـ هـلـ كـانـتـ

هذه الجموعات التي دحرت خلا متجانسة ؟ بمعنى اخر : هل تأثرت الصراعات فقط بين حمولة وآخر في نفس القرية ، وأسرة وآخرى ضمن نفس الحمولة ؟ ألم يكن هناك شيء آخر في داخل كل منها ؟

قبل ان اجيب ، اود التذكير بأن المرحلة الاقطاعية التي عاشها اجدادنا وآباؤنا لم تكن اقطاعية خالصة – فلا هون من جهة وملك اراضي في الجهة البعيدة الأخرى – بل عاشت بين ثناياها « الملكية العائلية » وربما اكبر من ذلك ، وانمسك بهذه لنرى اية توجهات في داخلها كانت تحمل .

صحيح بأن الفرد داخل هذه العائلة كان يعمل هو والمرأة على النساء ، يأكلون ، يلبسون وينامون الا انه لم يكن لأى فرد حق التصرف بالأموال والمتلكات ، بل كانت هذه بآيدى افراد معروفين من قبل هذه العائلة ، تبارها وأهنتها قوة ، كان باستطاعتهم التصرف بهذه الملكية حتى دون استشارة الذيقية ، فالمجتمع نكورى اولا ، والكبير مسيطر على الصغير من الذكور ثانيا ، ضمن هذا المنطق – الارتباط الاقتصادي – أجد ببررا لأحد الآباء : « أنا دماغ وحلى الاستفادة في الدفاع عن عائلته امام العائلات الأخرى ، رغم ان هذه العائلة نفسها بملكيتها الحقيقيين كان بإمكانهم طرده وبنبه عنه : مخالفته لاعراف العائلة ، وضمن نفس المنطق أجد ببررا لوقف العائلات في وجه حمولة اخرى ، ونفس الكلم ينطبق على وقوف كل الحمائل – القرية – في وجه قرية اخرى ، رغم ان بعض المشاكل لم تكن بالضرورة بسبب نزاع على ارض او بيع محصول ، ولكنها بالتأكيد تنسب لهذا العصر ، العصر الاقطاعي .

كما لا يجب الاستنتاج بأن كل العائلات في نفس الحمولة او كل الحمائل في نفس القرية كانت تتشتت في « الطوش » والنزاعات مع الحمائل او القرى الأخرى ، بل كانت تتضمن عائلات الى حمائل اخرى او يقف البعض على الحياد بناء على علاقات النسب والمصلحة الاقتصادية لكل منها .

وقد انعكس ما اقوله بشكل او باخر في اغانينا الشعبية ، فالتمييز بين الذكر والأنثى :

شبابون كلهم ذكورا زى اسفل الحائط على البندورة
وحللة الضياع والانقسام داخل نفس الأسرة والعائلة عكس نفسه
ابضا :

عيونى من جفونى ببوجعنى
وحكاياتهم على قلبي ببوجعنى
شكنت هم لاخوى وابن عمى
تسوا الاثنين وما منهم رجاء

وفي الأغنية التالية أيضاً التي تبين حالة الانقسام الداخلي حتى بين العريس وامه ، مبتداً بالأقارب .

ريت العريس يعدم بنات اعمامه	يوم عرسه ما رقص قدامه
ريت العريس يعدم بنات العيلة	يوم عرسه ما هلن هليله
ريت العريس يعدم امه وخواته	طاح الزفة ما كويتش بدلاته

وقد سمعت الأغنية التالية لأسرة في مواجهة أسرة أخرى من نفس العائلة يصفونهم بالأعداء :

الحمد لله كن زال الشر	الحمد لله
زرعوا الفلفل في الحبر	الحمد لله
قالوا اعدانا ما يحرر	الحمد لله
الحمد لله فرعون واحمر	الحمد لله

هذه بلا شك تعبّر عن هذا الصراع الداخلي ، في داخل القرية والحمولة والأسرة لتبيّن بأن هذه المجموعات لم تكن سوى اطارات مهزوزاً ، اطارات مزيفاً منقسم على نفسه ، كانت تظهر بشكل مجموعات في مواجهة المجموعات الأخرى ، لكن هذا لم يمنع ظهور أغاني تستطيع تعليمها على طبقه واحدة كالبيت التالي الذي يظهر فلاحاً تحسّس بالفعل الآمه ، الم العمل لصالح غيره :

حدد وبدد لثيابك قدد مش راح تسدد لو طاح الواد

ان البيت السابق يصف بالفعل معاناة الفلاحين الصغار أمام كبار المالك ، وبذلك نخلص إلى نتيجة وهي ان الافتخار والاعتزاز بالنفس ضمن المجموعات التي ذكرت جاءت لتعبر عن التركيبة النفسية لمجموعة كبيرة من الأفراد المرتبطة بالضرورة بالتركيبة الاقتصادية الاجتماعية في تلك الفترة .

اما تغلغل العلاقات الرأسمالية فجاء لي Mizق هذه العلاقات ، وليمزق الفرد نفسه ايضاً - في المراحل المتقدمة للعلاقات الرأسمالية - ولكن ليجمعهم في إطار أكبر وأوسع ، أقصد إطار القوّة (الله طينة) ، وصار

التفنى بهذا الاطار يجمع كل افراد المجموعات المهاجرة المهرئه او على ابواب الاهواء ، ولكن ليس هذا الاطار منقسما علي نفسه هو الآخر ؟ بالتأكيد نعم لقد انقسم الى طبقات عمالية في اسفل الهرم الاقتصادي ويرجوازى في اعلاه رغم عدم التبلور الحاد حتى اذن ، ومن الصعب اعتبار كل الفلسطينيين كتلة واحدة ، ففى عملية النضال في هذه المرحلة — مرحلة التحرر الوطنى — لكل الطبقات مصلحة في اقامة دولة قومية ، الا ان استعداد طبقات هذا الشعب في النضال متفاوتة ، صحيح ان التفنى باسم فلسطينى امر مهم في هذه المرحلة ، ولكن ارى بربط هذا الانتقام بوقود الثورة الحقيقيين ، العمال ، والا أصبح تمويها للصراع الطبى ، فهناك العامل الفلسطينى والبرجوازى الفلسطينى وحتى تضمن سير هذه العملية للنهاية لابد من الدفع باتجاه الغناء للطبقة العاملة من خلال الاطار الفلسطينى .

ان ما ذكرته اعلاه لا يعني انه يحق لواحد ان يتتخذ قرارا في صوامعته ويقرر حسبما يريد ، بل يجب الدفع بذلك ، والجماهير بوعيها وادرافها ووجودها أساسا سترقر اي نوع من الأغاني ستحتار ، مع العلم بأن تطور الجماهير بالصورة الواسعة يكون بطبعنا قياسا بتطور الفرد .

مواشن :

- (١) معظم هذه الأغاني اختلت من أهالي قرية « بيت نبالا » .
- (٢) مدخل لدراسة المولكلور — نبيل عطقم — جمعية انشاش الأسرة — ط ٢ — ١٩٨٢ من ٤٤ .
- (٣) الصراع النسبي في الأدب — سقوط الجدار السابع — حسين جمبل البرغوثى — دار العامل من ٥ .
- (٤) نفس المصدر السابق من ١٢ .
- (٥) الأثنائي العربية الشعيبية في فلسطين والأردن . عبد اللطيف البرغوثى — مركز الأبحاث من ١٨٩ .
- (٦) الصراع النسبي في الأدب — حسين جمبل البرغوثى من ١٤ — ١٥ .
- (٧) الموقف المقللى في التراث — جمبل السلوحت — الكتاب ع ٣٧/٣٦ / من ١٢٨ .
- (٨) حول علاقة الاقتصاد بالتراث الشعيبى . عادل سمارة — التراث والمجتمع ع ١ من ٨٠ — ٦ .

نَاهِيَاتٍ مِّنَ الْلَّا

هاتم الفضالى (زقى)

اداريكي

في حصن الشوق لـ اديكي

في حبل الصوت اخبيكى

وأيامى تناديكى .

وتبقنى لوجدانى .. تغور في كتمانى
أدوى بأعلى ما بى

احبك وانتى مشر يـه

احبك وانتى نسيانى

وفاكـره ضيفى زوارى

وفارـشـلـهم بـسـاطـ دـارـى .. وـدـوارـى
مجـالـسـ اـنسـ وـمحـبةـ

وبـكـونـتـ الـطـعـ عـبـةـ

وفي حصارـى طـرـيدـ خـوقـ

صـرـيعـ يـومـىـ

وبـادـارـى آـلـمـ سـوـمـىـ

بعـشـقـ المـاضـىـ وـالـجـهـولـ

وبـترـابـكـ أـنـاـ الـبـاتـىـ وـقـدـ التـوـلـ

يـاـ شـمـةـ قـوـقـ مـعـدـيةـ

تـرـاعـىـ مـرـاكـبـ مـرـبـةـ

مـاـ مـجـرـهـ

تـكـلـيـكـ بـيـعـزـ الـأـقـلـ

ولـحـنـهـ فـ الزـمـنـ سـارـىـ

وـمـتـرـدـ مـاـ نـكـرـهـ

لـمـ الـقـوـلـ عـلـىـ بـكـرـهـ -

وـمـهـماـ كـنـتـ أـنـاـ لـكـرـهـ

راح امشى معاكى مشوارى
وصبرى وحيرتى معيارى
وأسافرلك
ومهما ان كان مانيش هاجرك
ومهما اتناللى عن هجرك
راح آسامحك
ما هو انتى دنیتى وزادى
وفي ميعدادى
حكون فارس .. حكون حارس
حكون ليكى خيوط الذى
ليومى الجى
طريق عمرى يا متوج
درويك شين وبتشوك
ورغم نمایا حامشيلك
راح اجرى لك
ملامحك ظاهرة قدامي
تجاعيدك ... وشيب راسك
تخللى مخاوفى خدامى
اسلم للزمن رايتنى
الف عبایتى وملابتى
وابدر جبى من تانى
وأستنى .. واتمنى
الاقى بذورى مخنوقة
الاقى الكلمة مشنوقة
على أول خطأينا
نتوه منا مراسينا
خادوكى منى سمارى .. وجبوتى
في وسط جزيرة صخرية
ولكنى
شايلاك راسى على كفى
وسيف وامن
ومهما كنت انا المتنى
هئانا الشمامن

زميل الوزير

لقصاصن البولندي

فوجيميش بيجيسكي

ترجمة د. هناء عبد الفتاح

اصبح زميل الدراسة وزيرا . جلسا سويا وخلال عام كامل جنبا الى جنب على نكهة واحدة . وذات درة ضرب « كوفالسكي » زميله الذي اصبح في المستقبل وزيرا — ضربا مبرحا . كان هذا لا محالة النجاح الوحيد الذي احرزه في حياته . فيما بعد لقى « كوفالسكي » الفشل بعد الفشل ، بداية من الامتحانات التي لم يتمها ولم تجعله يصل حتى الى الصف الثالث بالمدرسة ؛ مما سمح لزميله وزير المستقبل ان يسبقه .

اتارت انباء تعيين زميله في منصب وزير غضب « كوفالسكي »
— يتسلق الناس السلم سريعا — همهم في حقد محركا اكتافه .

منذ ان كانوا معا في الصف الثاني لم تربطهما ايّة روابط وثيقة ، فبعد فترة قصيرة منذ ذلك الوقت وعيينا « كوفالسكي » لم تبصر امرأى صديقه ، ولكن بقى انطباع عنه لم ينمحي من ذاكرته استمر سنوات طوال ، وهو انه كان صبيا متبلدا غبيا ، عدا انه كان غير امين على الاطلاق ولذلك قد تضاربا بسبب ان « كوفالسكي » لم يرد ان يغششه .

لم تبتسم الحياة في وجه « كوفالسكي » ، لم ينهي ايّة مدرسة ، وتنقل من وظيفة متواضعة الى وظيفة اكبر تواضطا . اهداه الرب زوجة لا تحتمل وثلاثة اطفال لا ينساهم الررض . ارهقته المصراع الازلي مع الفقر المدقع ، كما اصابه بالكبر قبل الاوان . اما الوزير فيبدو مظهره رائعا . لا يصدق احد ان عمره اكبر من الثلاثين عاما ، ربما اكبر بقليل . نشرت جميع الصحف صوره التي تختلف كثيرا بمقارنتها بصورة

« كوفالسكي » . حيث تبدو على وجهه سيماء الصحة والعافية والنشاط . ومع مختلف التغيرات التي طرأت والتي أملتها السنون عليه ، الا انه قد تعرف وللروهله الاولى على صديق زمالة الطفولة .

— لقد أصبح وزيرا . انه الان غارق في المال حتى اذنيه — كرر هذه الجملة المرأة بعد المرأة بشكل آلى ، ونبتت في داخله رويدا رويدا كراهية عبياء نحو زميله الوزير . وفي بيته ساعة الفداء حول المائدة بدأ الزوج فجأة بنبرة عصبية يحكى لأسرته عن زميله الذي أصبح وزيرا .

— لقد لطمه في فكه لدرجة ان الدم نزف من انهه . نظر الأطفال الى أبيهم نظرة ملؤها الدهشة ، وقد اتسعت عيونهم اتساعا عريضا ، أما الزوجة فلم يؤثر فيها ذلك العمل البطولي ، ولم يكن لها صدى داخلها .

— على كل حال دائما ما يوازيك الحظ — اعجبت بنبرة ساخرة — من المؤكد انه يتذكرك .

— وما هي النتيجة؟!

— لنفترض انه شخص آخر غيرك لديه صديق وزير ، حتما سيكون بمتصرف الاستفادة من ذلك . أما نحن فنموت في الفقر المطلق . وأنت تنقرج .

— لن أطلب من هذا الانفاق شيئا — صاح كوفالسكي عاليا :

— لو ذهبت اليه لطردك من على عتبة الباب . قل لي . لماذا هم انت عليك هذه الرغبة الجامحة الحمتاء لضربه ، من المؤكد انت عندما كنت صبيا صغيرا جلغا ايضا كما هي حالك الان .

والخلاصة — اضافت زوجة كوفالسكي بعد لحظة — انت لا اصدق شيئا مما تقوله .

— ينبغي ان تصدقيني . على اية حال يمكنك ان لا تصدقني كل ما اقوله لك ولكن قد لطمه في فكه — ضحك كوفالسكي عاليا شساعرا بالزهو والفخر .

اما البناء فقد صدقوا اباهم . حتى ان « كاجو » الذي لم يتممه عمره الاعوام الثماني سان ابيه في شوق شديد :

— هل سأسلم الدم كثيرا من انهه؟

— كثيرا — اجلب دون تردد !!

اما فيما يختص بالدم فهو مسألة مختلفة ، ولكن كان من الصعوبة على الاب ان يتراجع امام ابناءه عن ما قاله في تهور ودون تمثيل «

— اذا كان ما تقوله صدقا ، فمن الاجدر بك ان تكون قد اقتلت انه — انفجرت الزوجة من جديد ثم استطررت :

— يا خسارة . لقد ضيّعت علينا الاستفادة من تعارف كبير كهذا!!

— كيف يمكن لأبي وهو تلميذ في الصف الثاني أن يتوقع أن زميله سيسير وزيراً في المستقبل — دافعت « يوزفين » عن أبيها .

— ولكن أباك كان دائمًا غيباً .

— على الأقل أمّا العيال لا تقومي باشعال نيران الشجار — تتمم كوفالسكي . ثم صمت ولم يتكلم حتى نهاية وجبة الغداء . سيطر عليه داخلياً تبرد صامت ضد الحياة . لماذا تتحسن الاحوال لشخص بينما تسوء للأخر . أكان أسوأ من هذا الوزير؟! قام « كوفالسكي » بتقديم凱ف حساب لكل مرات الفشل التي واجهها في حياته ، والتي لم يكن مسؤولاً عنها ، نسب في ذاكرته عنها في متعدة مزجية تملكت كيانه بكماله ليمر لنفسه بل وليرؤك في النهاية ، أنه منذ الطفولة قد لاحقه الشقاء ولم يتركه أبداً في حالة بلغت به هذه الحالة من التأمل في حال نفسه حداً دفعه إلى مصيبة شديدة حتى أنه عندما استلقى فوق السرير بعد الفداء لم يغضض له جفن ولو لدقائق . كما غمره الألم بسبب القيط والعفن الذي ملا الهواء والصخب الذي عبر النافذة المطلة على منعطف البيت ، استحوذت عليه رغبة في الصياح ! . كان عليه أن يغادر بيته حوالي الساعة الخامسة بعد الظهر . سئى في المقهى لأن يلقط واحداً من معارفه ليقترض منه نقوداً ، فعليه أن يسدد في اليوم التالي « الفواتير » وينقصه خمسين « زولتيما » . وضع أمله الأخير في هذا الرجل وهو أحد معارفه القدامي . كان الصديق هذا صاحب بيت ، رجلاً أميناً طيب القلب ، وقد لم يسبق له أن رفض اتفاق كوفالسكي . ولكن الحظ السيء ، أراد لصديقه صاحب البيت أن لا يكون جالساً بمفرده كان على « كوفالسكي » أن ينتظر طويلاً ليجد اللحظة المناسبة للحديث . ولذلك في البداية بدأ « كوفالسكي » بتحديث من الواقعية المثيرة التي حدثت له مع اسرته بخصوص زميله الوزير .

— أنه لأمر عظيم — أجاب صاحب البيت — يمكنك أن تذهب إليه ، ومن يعرف ، فقد يقوم بعمل تمني لك . ندائماً ما يحمل الناس ذكريات طيبة من زملاء الدراسة !

أحر وجه « كوفالسكي » من الضيق . كان يشعر بكرامة خاصة ضد الوزير ، حتى أن مجرد تصور أن عليه أن يذهب إليه ليرجوه مساعدته أثار في نفسه الإحساس بالذلة والاهانة .

— أذهب الى رجل كهذا ، وهبته الحياة الكثير !! كلا . حتى ولو
مت جوعا . لا ، لن أذهب !! — ضحك « كونفالسكي » ضحكة صاحبة
غربيّة ثم استطرد مائلا : لا يمكن أن يقدّم لى شيئا ..

— لماذا ؟

— لأنني قد لطّمته في فكه .

— لحامته ؟ أنت ؟!

ارتعشت ضحكة خبيثة في « عيني » صاحب البيت « الأمينة » . بدا
له الأمر مسليا ، كيف يمكن « كونفالسكي » هذا من أن يلطم أحدا في
فكه ؟! . وصل « كونفالسكي » وبالتالي إلى حالة من الفوران فالجميع
يعتبرونه جلنا غير قادر على فعل شيء بمفرده « كالخرقة » يفعلون بها
ما يشاؤون . قال بهدوء :

— نعم لطّمته .

— متى ؟

— عزديما كنا في المدرسة بالصف الثاني .

تبقيه صاحب البيت عاليا كما تمهّله جاره الأكبر منه سنا والرجل
الجالس أمامه .

— لماذا تضحكون ؟ خرجت الكلمات من بين ضرورس « كونفالسكي »
بصعوبة دون أن يدرى ، شاعرا بأن الدنيا تسود في عينيه .

— ربما كنت في المدرسة « متوة » — اجاب صاحب البيت في نسخة

— على آية حال من المؤكد أنه ليس بوسعك أن تضرّب أحدا الآن .

— ليس بوسعي ؟!

هينتك لا تدل على ذلك .

انتقض « كونفالسكي » من الكرسي ؛ وبكل القوى التي يملكتها في
بيه — والتي منحها الرب له — لطم وجه صاحب البيت ، وبصخب
وحشى بدأ في تحطيم الأ��واب الزجاجية المرصوصة فوق المائدة .

منين اجىب ناس؟! .. وراوليش بخىب سرور ..

فاروق عبد القادر

من البداية اصارة القارئ بأن لي رأيا في تجذيب سرور ومسره قد يصادم جمهرة عشاقه والمعجبين به ، والذين يمضى بعضهم فيرفعه لستري البطلة والشهادة .

هو رأى قديم ، نشر بعضه حين قدمت آخر مسرحية عرضت تجذيب في حياته : « قولوا لعين الشمس ٧٣ » ، ونشر كاملاً بعد موته . حين عرضت « قولوا ... » كان نجيب معتل الجسم والنفس ، وكان قد تخلى عن اخراج مسرحيته رغم الامكانيات التي توفرت لها آنذاك (خشبة المسرح القومي وعدد من الممثلين المجيدين على رأسهم سميحة أيوب وعبد الله غيث وفرديوس حسن وانعام سالوسة) ، ورغم تعاقده على اخراجها ، ورغم انه أجرى بروفات الفصل الأول منها . ولم يكن لهذا من مبرز سوى نجيب نفسه . آنذاك كتبت : « في الحقيقة لا تنتهي قائمة اضطرابات الفنانين وعذاباتهم النسبية والروحية . لكن السؤال يأتي بعد ذلك : ما هو الجهد الذي يبذله الفنان كي يتحرر من اضطراباته ؟ اقرا « الطريق الى دمشق » لسترينبيرج . راجع أعمال تبيسي ولبامز (خاصة : « قطة فوق سطح » أورفيوس .. ليلة السحلية ..) اقرا أعمال أرثور أداموف في صورة اعترافاته ، ستجد في كل هذا شيئاً هاماً: ان هؤلاء الفنانين يحاولون - بجهد ارادى خارق - أن يتحرروا من اضطراباتهم النسبية العميقة بتجسيدها في رؤى وشخصيات ومواضيع ... ؟ بخرجون بعدها الى العالم الفسيح ، عالم الواقع والحقيقة ، وصراع الانسان الدائم كي يقهر الجوانب القاتلة للشناه وتلك المستعصية على الشناه في وجوده الاسطوري ... » وبعد ان عرضت المسرحية ذاتها كتب : « وبعد ... اننا نرجو أن تجد مشاكل الفنان المسرحي نجيب

سرور حلا على ارض الواقع لا على خشبة المسرح ، فلعلنا نكتب منه مسرحيا يقول لنا شيئا غير رثاء الذات و تبريرها واجترار آلامها ، في غير جدوى وفي غير فن كذلك ... » (انظر « مجلة الطليعة » مارس ٧٣) .

وبعد ان اكتمل نجيب سرور (اغسطس - ٧٨) ولم يعد ثمة ما يضيقه كان منطقيا ان يكتمل الرأى فيه ، وهو ما احاول ان الخمسة في السطور التالية : « اما نجيب سرور فقد كان شيئا مختلفا ، كان عاصفة اندفعت الى قلب الحياة المسرحية والثقافية منذ عاد بعد رحلته الطويلة في موسكو بودابست ، ويكل ما حمل في عقله وقلبه من خير وشر . انت اكتب هذه السطور بعد موته الناجع الذي كان يعرفه ويسمى اليه ، واحاول النظر فيما قدمه للمسرح فاجدني لا استطيع ان ابعد عن عقلي وقلبي وجه نجيب المذهب ! ولو صع ان نفصل — ولو للحظة — بين الكاتب وما يكتب . فلن يصح هذا أبدا بالنسبة لما كتب نجيب سرور . لقد كان يعبر عمما في ذاته بالكلمات والسلوك معا ، ولعل تعبيره بالسلوك كان انصبح واكثر دلالة من تعبيره بالكلمات بل لعله هو — اعني هذا الساواوك — ما صنع كثيرا من الضجيج حول قيمة الكلمات ..

وبعد ان هدأت العاصفة وخفت الضجيج واستسلم نجيب للدائرة التي أسهم في اغلاقها حول نفسه من الاحباط والعدوان المرتد الى الذات يجدو ما تقدمه للمسرح محدودا ، لقد ترك نجيب خمسة نصوص منشورة (ياسين وبهية ٦٥ — آه يا ليل يا قمر ٦٨ — قولوا لعين الشمس ٧٠ — مفین احیب ناس ٧٥ — بالإضافة لمسرحية اخرى هي يا بهية وخبرینی ٦٩) لا تكاد تحتفظ واحدة منها بقيمة مسرحية او ادبية . في اربعة منها يرتبط بیاسین وبهية (وأبادر الى القول بـ لا علاقة لهذين الاسمين بشيء آخر ، بما اسمان شخنهم نجيب بدلالات من عنده ، وليس رمزين لشيء وراءهما) . ثم عرضت للأعمال الثلاثة المتالية منها : « ... لكن هذه هي العظام العارية او ما يمكن ان يسمى الإطار الذي تدور فيه أعمال نجيب سرور ، فنسج هذه الأعمال صياغة ميلودرامية للأحداث والمواقف والكلمات ، وغنائيات طويلة مكرورة هي خليط من المواويل والالفاظ العربية والعادية ، وهجائيات تقترب من « كراهة البشر » . وحالات الى احداث من تاريخ مصر القريب . ونقد الواقع نقدات جزئية بهدف الحصول على استجابة ساخنة من جمهور الصالة . ولعل الاقتراب من المسرحية الاخيرة التي عرضت له في ٧٣ ان يكون دليلا : ان ما سقط من احداث عنها لا اهمية له دون شيئا : هذا النقد السافر والساخر لبعض اوجه النساء في الداخل ، يعكسه عطيه في علاقته بزملائه ، ورؤسائه . وبهية في حيرتها امام بعض رجال البوليس وبیاسین الابن فيما يراه حوله في عمله . هذا

النقد كله يدور حول محور واحد : ان الجميع لا يبالون بغير مصالحهم الشخصية فقط . وكلما ازداد المسؤول رفعة وعلوا كلما ازداد انتهازية وقدرة على المراوغة ، ولطنا لو خلصنا المسئولة منه — وهو يتربد على السنة الشخصيات كلها بالكلمات نفسها — ما بقى منها الكثير . الشيء الثاني هو الدفاع المبرر عن الذات ؛ والانزلاق الى تبرير أفعالها . ولنقل بوضوح ان شخصية المغني — وتکاد تكون الفصل الثاني كله — لا ضرورة لها في نسيج العمل ، ولا تکسب كلماته قدرة الشعر على التكثيف والايحاء ، انما يقتصر دوره على ان يردد — بصورة او باخرى — ما تقوله بقية الشخصيات من غمز ولز لجوائب الواقع . هذا المغني — الحاصل على شهادات في الموسيقى من شتى أنحاء العالم — غير مسموح له بانغفاء — والامكانات البديلة هي ان يظل يسکر ثم يسکر ، او ان يعمل بالجاسوسية فيحصل على المال الوفير وتتنفتح امامه أبواب المجد الموصدة . او ان ينهي حياته . وهو ما فعله في الفصل الثالث .

باختصار لقد خضع مسرح نجيب سرور — مثل بقية اوجه حياته — لتلك الدائرة الملعونة من الاحباط والعدوان . لقد شاء نجيب ان يكون مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً ونائداً وشاعراً وكاتباً ومعيناً ، وكان طبيعياً أن تتف امكاناته في هذا الواقع دون التحقق وان تطيش سهامه التي يطلقها في كل الاتجاهات وان يرتد الكثيرون منها الى صدره اثراً كتابه « حوار في المسرح ٦٩ » بعد فيه غبار المعارك التي خاضها دفاعاً عن اعماله وهجوماً — يستخدم كل الاسلحه — ضد كل من سولت له نفسه ان يتصدى لها بنقد او مناقشة . بل وستتجدد مسرحية كاملة « يا بهية خبريني » لم يكتبها نجيب الا كى يستخدمها مخرج مسرحي في السخرية بمخرج آخر . لقـ: حشد نجيب ضد الأudeاء ، ثم خرج اليهم عارى الصدر ، فتحخوه الجراح ، والجواه الى الجدار ، مع كاسه « وأميانته » ينتظر الخلاص الآخير . (اثراً الرأى كاملاً في : « ازدهار سقوط المسرح المصرى » ، الطبعة الثانية من ١٩٥ وما بعدها) .

هذا بعض ما سبق ان كتبت عن نجيب ومسرحه في حياته وبعد موته غير ان هذا الرأى — مازلت اراه صحيحاً في خطوطه العامة — لن يستقيم الان الا انه امتد لتفصيل ظاهرتين مرتبطتين : الاولى خاصة بهذا النجاح الجماهيري و « النقدى » الذي يلقاه عرض مراد منير عن عمل نجيب « منين اديب نائس » (يلعب الدوران الاولان محسنة توفيق ممثلة وفنانة احياناً ، وعلى الحجار مغنياً وممثلاً احياناً) والثانية اعم وهي ان مسرحيات نجيب سرور — الأخيرة منها بوجه خاص — تلقى اهتماماً متزايداً من جانب

شباب المسرحيين . واقتلاً متزايداً من جانب شباب المثقفين على وجه العموم (هذا هو العرض الثالث الذي يقدمه المسرح المتجول من أعمال نجيب ، كما تقدم عرضاً عنه – هو كولاج من أعماله المختلفة – خلال هذه الشهور الأخيرة . وهي من ريبوتوار فرق المسرح الجامعي والإقليمي دائماً) .

من هنا أجد وأجبا مناقشة هاتين الظاهرتين بالقصى قدر ممكناً من الوضوح وتدقيق الأحكام .

وقد تكون البداية المنطقية لهذه المناقشة هي النظر في نص « منين أحبب ناس » (النص المنشور عن دار الثقافة ٧٥ – لا نص العرض ، فثمة اختلافات سنتذر إليها فيما يلى) وهو مقسم إلى نصوص ثلاثة : الأول في خمسة مشاهد ، وكل من الثنائي والثالث في أربعة . في انتها لا نجد منطقاً – أي منطق – لهذا التقسيم الخارجي للعمل ، فهو مشهد واحد مسترسل متذبذب مثل جمل استطرادية متتالية ، يتذبذب رابطاً شكرياً في حكاية حسن ونعيمة ، فيبدأ بالعثور على جثة حسن طافية على النيل أمام أحدى القرى . والشاهد الثالث كلها تنوييعات مختلفة على بحث نعيمة – التي تحتفظ برأس حسن – عن الجثة . وهي تلتقي – خلال رحلتها هذه – بالحوريات والفالحات والماراكبيات وراغبي غنم وللأعاجيب يعمل على الشادوف وجند مصرىين عائدين من العلمين يقودهم ضابط إنجليزى وفلاح كهل يعمل على الطنبور وجماعة من الفلاحين المنشقين على الأشجار وجماعة من الساحرات وعمال أمم مصنوع ومظاهرات تنادي بالاستقلال التام أو الموت الزؤام وعمال معلقين على المشائق أمام أبواب المصانع وطلبة يفتحون الكوبرى تحت أقدامهم وصيادين وأهالى . في المشهد الآخر تنصبح الحوريات نعيمة بأن تدفن رأس حسن ، فلا أمل في العثور على الجثة التي تقاها العسكر في البحر الكبير . فنقوم نعيمة بذاتها في طقس احتفالي . بعدها تتصحّها الحوريات بالعودة إلى بلدتها .. كى تبدأ حكايتها من جديد ..

مرة ثانية لكن تلك « العظام العارية » تنص « منين أحبب ناس .. »
لا أهمية لها دون الملاحظات التالية :

أولاً : أن حسن ونعيمة مجرد إطار فارغ لكتبه يتحقق للكاتب أكثر من هدف : ما دام البطل مفترياً فمن حقه أن يجعل من عمله « شيئاً » بالأغاني الشعبية المصرية الشائعة (وهو ما أنساد منه المخرج أعمى أفاده ، بل وما حدد البطل الأول للعرض) من أغانيها السهل على الشادوف أو الطنبور أو شجن (تبليغ أغاني الدراجات : المراكبيات) ومن التراجم ..

والصيادين ، الى أغاني الاهراج والاطفال والبكائيات ، بل لم تسلم منه **« الأغانيات »** الحديثة ايضاً ، وكأنني بنجيب وقد أثبتت كل ما حونه ذاكرته من أغان . وكأنني به ايضاً يثبت مشهد الجنود العائدين من **« العلمين »** كى يضيف **« يا عزيز عينى . . . يا عزيز . . يا عزيز . . . »** هذا كله من جانب ومن الجانب الآخر فان مصر حسن يتبع له ان يرفعه لمستوى الرمز : من اوزوريس القتيل الى الحسين النبیع .

ثانياً : ان **الذى قتل حسن هو السلطة . السلطة بكل اشكالها** ومستوياتها من **« العمدة الى العسكر ومن الملك الى الانجليز . لماذا . . . لان حسن لم يغى ابداً للعمد او السادة بل غنى دائماً ضدهم . ولا يقدم لنا العمل هنا سوى مشهد هازل يسخر فيه حسن من العمدة ايام الانتخابات . مردداً تلك الاغنية التي كانت تستخدم في المزء والتجريض **« يا عمدة يا وشن القملة . . . »****

ثالثاً : رغم ان نجيب حاول ان يضفي على رحلة نعيمة في البحث عن جثة حسن مسحة اسطورية بل قالها صراحة انها روح مصر الهائمة بحثاً عن جسد تتجدد فيه (في مشهد الساحرات تقول احداهن عن نعيمة : هي هي . . . ايزيس . . عايدة . . عزيزة . . زيزى . . وبهية . . وحضره . . وامك يا على الزبيق يا مصرى . . الخ) اقول رغم هذا يفسد نجيب هذه المسحة ذاتها بالاحالة الى احداث حقيقة عرفها التاريخ المصري قبل ٥٢ : العودة من العلمين (لست استطيع القول بأن نجيب كان يعني العودة من سيناء ٦٧) وهزيمة فلسطين وفتح الكوبرى على مظاهرات الطلبة وهو يقدم الحديث الثانى على الاول ، عكس الواقع التاريخي ، غير ان هذا ليس سوى شكل آخر من اشكال الخلط .

رابعاً : ان **الماضى الذى يقدمه نجيب لا يمت الى الحاضر بصلة . لكنها محاولة لجر هذا الماضى جراً واحتياطه فى الحاضر .** لم يعد القاهرون هم القاهرون ، ولا المقهورون هم المقهورون على نحو ما استقر في وعي نجيب قبل الخمسينيات (نجيب من مواليد ١٩٣٢) فاين هم الان الانجليز والباشوات والاقطاعيون وعمال التراحل والوصايا وال فلاحون الذين لا يأكلون سوى **« المش »** ويزرعون القطن لكنهم يظلون عرايا لان **الخواجات يحملونه في المراكب ؟**

لكن نجيب لم يكن راصداً للواقع الاجتماعى وتحولاته . لديه مراراته واحباطاته الشخصية الخاصة فهو يسقطها على الشاشة الوحيدة التي تقدر لوعيه ان يتفتح عليها . . دون ان يتجاوزها .

خامساً : أخشى أن أقول أن صورة الشعب في هذا العمل صورة مهينة اعجب كيف ترضى « دراويش » نجيب سرور ! فهذا مشهد كامل نرى فيه فريقاً من العمال وآخر من النملاحين يتعاطون « المزول » والحسيش ، ويدور بينهم حوار ماقت لكنوعي ، متعلق بلون فظ من « قافية الغرز » وتوليد الفكاهة من اللفظ قسراً . وفي المشهد التالي مباشرة ، والنذى يدور بين العمال يقول واحد منهم : « كلنا لابسين براداع .. » ويقول الثاني : « الغريبة كل واحد من الغنم يقول عن الثنائي انهم غنم .. . يبقى فين هم الغنم .. ولا مين » فيجيبه زميله : « احنا برضه .. ودا اعتراف مش شتيمة .. » والراعي يقول بوضوح ان الغنم ناس كما ان الناس غنم .. هذا كله من ناحية . ومن ناحية اخرى نحن لا نرى في هذا العمل (« التوارا ») لتنا نرى مشنوقين معلقين على الاشجار وبوابات المصانع ، وادباء داعين إلى اليساس الكامل : « احنا عملنا كام اضراب مية ايف .. وكل اضراب ينتهي بالشكل ده .. موت زؤام .. والمشانق على أبواب المصانع .. شرفوا كام اسطى النهاردة اتعلقو ؟ اراهنكم براسى دى ، بيتره يدور المكن زى عادته فى كل مرة . وعلى الباب اسطوانات متعلقين زى النجف .. » ، الشورة دورة تنتهى دوماً إلى الهزيمة لتعقبها دورة أخرى إلى الهزيمة أيضاً . لا ضوء يبرق لاأمل يلوح !

سادساً : ان العمل كله مثقل بالتكلّر الى حد مضجر والكلمات التي ترد على لسان اي من الشخصيات تتعدد - بمعانيها وأحياناً بالفاظها - على الأسنة شخصيات اخرى . هل ترى هناك فرقاً بين ما يقال له كورس المراكب او راعي الغنم او الفلاح او الكهل او العامل او الراوى نفسه ؟ كلهم يرسمون صورة واحدة لشعب متهور أشد القهر ، راسف في اغلال الانجلiz والباشوات والمسادة والعمد ، ما ان يرتفع صوت حتى يخمد ، وما ان تبزغ انتفاضة حتى تجهض ، ان هب الفلاحون علقت جثثهم على الاشجار وان هب العمال علقت جثثهم على بوابات المصانع (ترى هل حدث هذا ويمثل هذا التكرار تاريخنا) وحسن يتابع كل يوم في كل كفر وقرية وبيندر ومدينة .

سابعاً : ان بعض كلمات المسرحية يفقد اى معنى او دلالة ، مجرد تداعيات لفظية حرة (على النحو الذي يعرفه المشتغلون بالتحليل النفسي) يستسلم لها الكاتب تماماً ولا يستطيع لها دفعاً . واذا استطعنا - بحسن النية - افتراض شيء من المنطق في أن تكون هذه الكلمات المتنللة الخلو من المعنى ملائمة لحيث الساحرات

او المساطيل ، فقد لا نجد هذا المنطق ذاته فيما تقول الشخصيات الأخرى . هذا ملاح يقول : « كل جنس ولغوفته .. كل لغوة باتفاق حرف زايد حرف ناقص .. النقط زى الحروف .. والحروف زى النقط .. لو عينينا عينين قطط كنا حنشوف بيهما ايه غير الفيران .. والملك زى الكتابة .. والكتابة حسابية يعني كله لـت .. لـت واعجن .. قول وعيـد .. واللسان زى الحصان ... الخ » وهذه نعيمة ذاتها تقول : « يا بختك يا نعيمة بالصبية .. المقاولين بكرة ييجوا ويعلموا من حكايتك فيلم ولا مسلسلة للاذاعة .. وقولى مسرحية تتكتب على وبنه بين عوامة عايمـة في العسل زى دـول .. ولا فيلا ولا أحضان جرسونيرة .. السـيـجارـة الكـنـت والـشـمـبـانـيـا فيـ الجـزـمـ الـحرـيمـيـ يـاجـزـم .. يـاشـبـشبـ الهـنـا .. يا رـيـشـيـ كـنـتـ اـنـا ... الخ » . هل يكتسب مثل هذا الكلام معنى الا على اسرة اهلـباءـ النفسـ والعـقـلـ وـحـدهـ ؟

ثـامـناـ : وأخـيرـاـ تـبـقـيـ قضـيـةـ الشـكـلـ . وهـذـهـ بـحـاجـةـ لـأـنـ تـقـفـ اـمامـهاـ بـشـئـءـ دـنـ الـافتـاةـ نـظـرـاـ لـاهـمـيـتـهاـ فـيـماـ كـتـبـ نـجـيبـ سـرـورـ المـسـرـحـ . فـمـنـذـ عـرـضـ عـمـلـهـ الـأـوـلـ « يـاسـينـ وـبـهـيـةـ » مـنـ اـخـرـاجـ كـرـمـ مـطـاوـعـ ، فـيـ مـثـلـ هـذـهـ الـأـيـامـ تـامـاـ قـبـلـ عـشـرـيـنـ عـامـاـ كـانـ حـتـىـ أـشـدـ الـكـنـتـ وـالـنـقـادـ حـمـاسـاـ لـالـعـلـمـ وـاـشـادـةـ بـهـ مـخـلـفـيـنـ حـوـلـ شـكـلـهـ مـتـقـنـيـنـ عـلـىـ نـفـيـ صـفـةـ « المـسـرـحـيـةـ » عـنـهـ . كـتـبـ الـدـكـتـورـ مـنـدـورـ : « هـذـهـ هـيـ الـقـصـةـ كـمـاـ كـتـبـهاـ نـجـيبـ سـرـورـ فـيـ قـصـيـدةـ طـوـيـلـةـ (..) وـانتـهـتـ هـذـهـ القـصـيـدةـ إـلـىـ كـرـمـ مـطـاوـعـ الـذـيـ قـدـمـهـاـ فـيـ صـورـةـ دـرـامـيـةـ جـديـدـةـ كـلـ الـجـدـةـ ، هـيـ الـتـىـ تـسـقـطـيـعـ حـقـاـ اـنـ نـهـيـيـاـ بـتـفـنـ الدـرـامـيـ الشـعـبـيـ وـذـلـكـ بـأـنـ قـطـعـ هـذـهـ القـصـيـدةـ إـلـىـ أـجـزـاءـ وـوـزـعـهـاـ عـلـىـ مـجـمـوعـتـيـنـ مـنـ الـكـورـسـ وـعـدـ قـلـيلـ مـنـ الـمـثـلـيـنـ » .. وـتحـتـ عـنـوانـ « الـاخـرـاجـ يـصـنـعـ الـدـرـاماـ » ، كـتـبـ مـحـمـودـ الـعـالمـ : « تـسـاءـلـتـ وـأـنـاـ أـعـيـشـ تـجـرـيـةـ » « يـاسـينـ وـبـهـيـةـ » فـيـ مـسـرـحـ الـجـيـبـ لـإـذـ اـخـتـارـ الشـاعـرـ نـجـيبـ سـرـورـ هـذـاـ الـاسـمـ حـقـاـ لـقـصـتـهـ الشـعـرـيـةـ .. اـذـ لـأـ صـلـةـ عـلـىـ الـاحـلـاقـ بـيـنـ هـذـهـ القـصـةـ الشـعـرـيـةـ الـتـىـ تـحـكـىـ قـصـةـ صـرـاعـ الـفـلـاحـينـ فـيـ بـهـيـوـتـ وـبـيـنـ الـلـحـمـةـ الصـعـيـدـيـةـ الشـهـوـرـةـ (..) عـلـىـ اـنـ الـذـيـ بـهـرـنـيـ حـقـاـفـيـ الـمـسـرـحـ هـوـ الـخـرـجـ كـرـمـ مـطـاوـعـ الـذـيـ جـعـلـ مـنـ هـذـهـ القـصـةـ الشـعـرـيـةـ عـلـاـ مـسـرـحـيـاـ .. الخـ » ، وـكـانـ وـحـيدـ النـقـاشـ اـكـثـرـ نـفـاـذاـ إـلـىـ قـضـيـةـ الشـكـلـ : « الـمـشـكـلـةـ الثـانـيـةـ الـتـىـ تـدـعـونـاـ إـلـىـ مـنـائـشـةـ هـذـهـ التـجـرـيـةـ الـجـادـةـ هـىـ أـنـ هـذـاـ الـعـمـلـ قـدـ أـنـطلقـ عـلـيـهـ اـسـمـ « الـلـحـمـةـ الشـعـرـيـةـ » ، وـحتـىـ لوـ سـلـمـنـاـ بـأـنـ هـذـهـ القـصـيـدةـ الـوـصـفـيـةـ تـنـتـسـبـ إـلـىـ الشـعـرـ الـلـحـمـيـ فـيـ قـلـيلـ اوـ كـثـيرـ ، فـانـنـاـ لـنـ قـسـطـيـعـ التـسـلـيمـ بـقـدرـهـاـ عـلـىـ الصـعـودـ إـلـىـ خـتـيـبـةـ الـمـسـرـحـ ، لـأـنـ الـمـلـاحـمـ كـلـهاـ كـانـتـ تـزـرـاـ اـمـ تـرـىـ ، وـلـمـ يـعـرـنـ تـارـيخـ الـمـسـرـحـ مـلـحـمةـ اـتـرـىـتـ مـنـ الـمـسـرـحـ إـلـىـ

اعمال بريخت التي أطلق عليها المسرح الملحمي وهذه الأعمال تنسب إلى المسرح أولاً وهي استناداً درامية من الشكل الملحمي القديم (النصوص السابقة مأخوذة عن طبعة ياسين وبهية الأولى مسلسلة « المسرحية » يوليو ٦٥) .

ذلك كان الأمر حين عرضت « آه يا نيل يا قمر » في الأيام الأخيرة من ٦٧ - من إخراج جلال الشرقاوى ، وكان جانب هام من الاستجابة الجماهيرية التي لقيتها المسرحية راجعاً للمناخ الذي أعقب الهزيمة ، في حين يؤكد نجيب نفسه أنها مكتوبة قبل الهزيمة بحوالي العام (حوار في المسرح ص ٧٦) : رأى فيها أحمد عباس صالح عملاً ميلودرامياً (مجلة المسرح ، ديسمبر ٦٧) ورات فيها د. لطينة الزيارات عملاً ملحمياً (مجلة المجلة أبريل ٦٨) ، لكن كل الذين تعرضوا لها الحوا في تأكيد غلبة « السرد » على « الحوار والحدث » ، وفي نفي الطابع المسرحي عنها كذلك ،وها هي باحثة عراقية تعيد مناقشتها على أساس أنها عمل ملحمي . وبرىخت خانص ، وبعد أن ثبتت في مقدمة بحثها الجدول المشهور الذي يحدد الفروق بين المسرح الدرامي والملحمي ، وتحدث بالتفصيل عن بريخت وأدواته المسرحية ترى أنه خلال الستينات « كتب عدد من الكتاب المسرحيين في مصر مسرحيات تنتهي إلى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة » ، هذه المسرحيات عندها - هي « النفق » و « لومبا . لرؤوف مسعد و « اترنج يا سلام » و « بلدى يا بلدى » لرشاد رشدى و « ليلة مصرع جينارا » لميخائيل رومان و « آه يا نيل يا قمر » لنجيب سرور . وبوسع من يعرف هذه الأعمال جميعاً أن يرى أنها لا تكاد تشترك في شيء . فما أبعد بلدى يا بلدى عن ليلة مصرع جينارا وما أبعدهما مما عن « لومبا » من حيث البناء المسرحي بوجهه خاص . المهم هنا أنها تقول عن « يا نيل يا قمر » : « وقد ناقش الناقد المصري احمد عباس صانع المسرحية بوصفها مسرحية تقليدية ، ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحية عيباً في مسرحية سرور ، ولكن المسرحية ملحمية وتحليلها وفق أسس الملحمية التي ذكرت من قبل يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية يمكن من تحقيق التغريب وتاثيره على المشاهد . . . الخ (د. حياة جاسم . مجلة عالم الفكر . مجلة ١٥) عدد (١) ١٩٨٤) .

قافية الشكل أذن أو فنون « النوع » المسرحي الذي ينتهي إليه ما كتبه نجيب سرور كانت دائمًا موضع خلاف وجدل . والرأى عندى - إذا نحن تجاوزنا أزمة التحديدائق ، للمصطلح والتي

يعانى منها نقدنا الحديث كله الأدبى والمسرحى على السواء —
ان ما كتبه نجيب سرور كان بلا شك محدود على الاطلاق .
لن تجد لعملين الشكل نفسه ، وسيختلف حظ الاعمال من التماسك :
« ياسين وبهية » قصة شعرية طويلة تختلط فيها الفصحى بالعامية ،
يتل فيها الحوار والإداء او النعل مقابل « القص » و « السرد » ،
وآه يا ليلى يا قمر « قولوا لعين الشمس » تحيطان بحد ادنى من
الأحداث ودرجة من التماسك ، وان اغلب السرد على كلتيهما كذلك .
اما « منين أجيبي ناس » فتتقىد اى شكل : مشاهد متنالية لا تلزم
نفسها بتتابع زمنى او منطقى ، ولا شيء يحدث فيها ، يمكنك ان تحذف
منها وان تضيف اليها (كما فعل مخرج هذا العرض كما سيلى)
دون ان يختل شيء ولست اظن هذه سمعة الاعمال الفنية التى تحيط
بحد ادنى من البناء مما كان النوع الذى تنسب اليه .

بعباره اخرى ان هذه الاعمال لا تقدم — في افضل الاحوال —
سوى « مادة خام » تتبع للمسرحى — ومن ثم للمتلقى — ان يسقط
عليها ما يشاء ، وان يشكلها كما يهوى وان يسحبها وراءه الى
حيث يريد .

وجه المفارقة ان هذا ما هو مطلوب تماما من جانب تلك الحفنة
من شباب المسرحيين ودواويسن نجيب سرور ! جوهر هذه المادة
الخام — وهو عندي جوهر مسرح نجيب سرور — هو رفض الواقع
للعيش بكل جوانبه رفضا كاملا ومطلقا ، انه ليس الرفض القائم
على وجهة نظر تستند الى تحليل عناصر الواقع في تعقدها وتشابكها
وجملية حركتها وتقويم الثقل النسبي لها وأدراك اهمية كل منها في صراع
السلب والايجاب ، الفنى والابنات ، لئنه رفض ذو طابع فوضوى وعبى
شامل ، يدين الواقع كله ويجهره فيقذع في هجائه (ولعل الكثرين
من قدر لهم ان يسمعوا .. « أميات » نجيب سرور ان يوافقونى على
انها تعبير عنه كما لا يعبر اى من أعماله التى عرضت على المسرح)
ثم يذكر راجحا ليصور لحظات من معاناة الشعب المصرى تختفى — في
معظمها ان لم تقل كلها — الى واقع ما قبل ٥٢ : واقع الاستعمار
والملك والقطعان والباشوات وسادة الأرض والوسايا وعمال التراخيص .
لا يتتجاوز نجيب هذا الواقع الا في « قولوا لعين الشمس » .

لكنه حتى هنا — لا يقف كى يحال الواقع الجديد ويتخذ منه موقفنا
تدرك ما ينشغل بتبرير الذات . آية الفوضوية عنده ان كل سلطة مدانة
بالتعريف ، سواء تمثلت في الخواجات او أصحاب الأرض او العمد

او رؤساء العمل او جنود الشرطة او حتى مهندسي مستشفى الامراض العقلية . انه لا يقف كى يحدد طبيعة السلطة التى يتوجهه ضدها بالرفض ومن ثم تتحدد طبيعة السلطة التى يريدها ويريد للناس ان يناضلوا من اجل قيامها . وهل قام مجتمع - اى مجتمع - دون سلطة - اية سلطة - ؟ لكنه يوجوا السلطة من حيث هي كذلك وليس لهذا دن معنى سوى انه يتوق الى مجتمع - لو صحت الكلمة - تطلق فيه الذات الترجسية المتضخمة والمحيطة من اسرارها - كى تمارس كل نزواتها « وسوء نوایاها » ، دون ان يحدها حد او يكبح من اندفاعها كابع (كان نجبا لم يعرف من اقامته الطويلة في موسكو سوى بياكونين) . فهل هذا حقا ما نريد ؟

ومصر عنده ليست بثرا من لحم وبم وهنوم ومشكل واشواق
وتطلعات وتقدم ونكتوش ، لكنها رموز مقلوبة (بهية — نعيمة — شفيقة)
ومواويل متخلفة واغنيات فولكلورية باليه ، كانه واحد من هؤلاء الذين
لا يرون مصر سوى بردیات وأحجار ومعابد أو حوائط واسبلة وأضرحة .
ثم اننى لا أعرف لمصر روحًا مستقلة عن جسدها (جثة بلا رأس أو رأس
بلا جثة) لكننى أعرف أن جسد مصر هو روحها، وان روحها هي جسدها
كذلك ، وان مصر هي العمل الانسانى الذى احال البرارى والمستنقعات
قرى ومزارع — وهى الفكر الانسانى الذى توصل لاكتشاف النار
والزراعة والخمار واللغة ، وان مصر هي المصريون العظامون
بأيديهم وعقلهم ، هي الروح والجسد معا . أقول هذا دون ان أغفل
الحقيقة التاريخية التى تؤكد ان لحظات كثيرة قد مرت بمصر . ديسـتـ
فيها تحت اقدام الغزاة الذين عبثوا بجسدها وروحها جميعا . والتى
تؤكد كذلك ان لحظات اخرى ترهل فيها الجسد وبدت الروح هزيلة
ضامرة .

غير أن هذا الفصل ليس سوى أثر من آثار النظرية المثلالية أو الميتافيزيقية للعالم ... فهل هذا حقاً ما نريد؟

والمصريون عنده قطعى على ظهورهم « البرادع » يقولها صراحة ويقولها تضمينا ، إننا لا نرى عنده ثوارا أو مناضلين أو عاملين من أجل واقع أفضل أو حتى حالين بمثل هذا الواقع ، قدر ما نرى مشنوقين ومهزومين والسين ومخردين غارقين في الهمز والعطل مقلدين أصحابهم في التلاعيب بالكلمات وأبدال الحروف ، والثورات عنده دورات مقللة تنتهي دوما إلى الهزيمة ، هبات وانتفاضات تمضي في طريق ذوى اتجاه واحد : « ساحة ترك على ساحة .. هوجة ترك على هوجة ..

ثورة تركب على ثوره .. دور ودوره .. كل مرّة عرابي واشنق ..
ولا صدر عن المنافي .. ولازق الجثة تبشي .. ، كان الانسان لا يتقدّم
أبداً ، ولا يعي دروس هباته المجهضة وثوراته المفهورة .. فهل هذا
حقاً ما نريد ؟

تلك هي أهم الأفكار التي تتردد في أعمال نجيب سرور وهي
علماته الفارقة .

والآن ماذا فعل مراد منير بنص «منين أبيب ناس» .. وكيف
صاغ منه عرضه المثير هذا ؟

وقد تذكر هنا انه قدم هذا العرض من قبل في ٨٣ على مسرح صغير
في أحد قصور الثقافة وظل يعرض حوالي الشهرين (لعب دور
الراوى - المغني فيه على خرى) وحين اتيحت له الفرصة انتقل -
بمعظم مفردات عرضه - الى مسرح السلام حيث توافر امكانات
بشرية ومادية تتبع له مزيداً من اتقان الصياغة المسرحية .

أول شيء يجب تقريره للمخرج هو نجاحه في اختيار مئاديه :
محسنة توفيق ، ممثلة مجيدة ، مزيج مبهج من التلقائية والصنعة ، جسد
طبع وجه معبر وصوت جميل مدرب وقنوات توصيل حداقة بين الفكر
والشعور وآدوات التعبير وقدرة فائقة على الانتقال من لحظة نفسه
وشعوريّة الى لحظة مختلفة بذاتها الانفعال والطلاقة (والتزخرفة يقطّعها
التشبيج) . أضف لذلك كلّه درجة الوعي والإبتسام والرغبة «الحارة
في ان تقدم شيئاً من أجل مصر وقضية الثورة (وقد تذكر هنا ان محسنة
قدمت النموذج المجد للفنان المسرحي الذي يرفض المشاركة في عمل
لأنه لا يوافق على مضمونه الفكري . حدث هذا في ٦٨ حين رفضت
دور البطولة في مسرحية رشاد رشدي (بلدى يا بلدى) وبنت رفضها
- كما قالت وكتبت - على أساس مبدئية وفكريّة مما أثار معركة نقديّة
انتهت بأن لعبت الدور السيدة سمير البابللي) وفي هذا العرض قدمت
محسنة لحظات ممتعة . : في لعبها أدوار الآب والأم والعمدة ، في
فرحها الطاغي حين كان حسن يعني : « طلعت فوق السطوح زى
البنات اسمع/لقيتني زى الحمام طاييرة فى العالى » .. كأنهما
حطا حمامه جذل تريده أن تحلق متحررة من جانبية الأرض وتنسده
الجسد ، ثم هى في المشهد التالى مباشرة - تنتقل الى بكلبة لحسن
وهي تخاطب رأسه الذي تحمله .. « يعني متش حتفنى تالى ، يا حسن ؟ »
لا تتحس اللوعة ومرأة النقد في كلّ كلمة لا ان لها متولوجا

طوبلا يستفرق مشهدنا كاملاً كان يمكن أن يكون متعة كاملة لو لا نظر الخيال وركاكة الصور والكلمات : نعيمة وحدها تتحدث إلى كلها الذي تحمله (لماذا كلب ؟ أه لأن تصور نجيب سرور للشعب من حيث هو قطبيع أحشام يستدعي - على نحو آلى - صورة الذئاب وهذه بدورها تستدعي صورة الكلاب ، ومن ثم تتحول العلاقة بين الشعب والسلطة إلى علاقة بين القطبيع والذئاب وهذا ما يحكى الراعى في حكايته الطويلة لنعيمة وخلاصتها الا تخدع في الذئب فتحسبه كلبا .. لأنهما متشابهان !) فيكون مما تقول : « البنى آدمين ديب .. حتى العن البنى آدمين بيأكلوا لحم بعض .. هات لى كلب يحب يأكل لحم كلب .. ولا ديب أكل مرة من لحم ديب ليه يا عنتر ؟ تكونوش عارفين يا عنتر رينا والحلال والحرام .. تكونوش بتسبحوا وبتصلوا برضه زينا .. مش يجوز كل جنس وله طريقة .. الخ ». ان المونولوج دائمًا فرصة ثانية تناح للممثل التاجر كي ينفرد ويكتشف عن قدراته - كاملة - في الأداء ، ولكن هذا يتوقف على أن يحتشد الكاتب - بالقدر نفسه - لكتابته ، وعشاق المسرح ينتظرون المونولوجات دائمًا ويستمتعون بها ويدركونها . لم تكمل هذه المتعة فأضعف ما في هذا المونولوج كلماته .

رغم افتقاد محسنة للامع شخصية نعيمة (هل هي كما جاءت في الحكاية الشعبية . هل هي رمز لشيء ؟ هل هي روح مصر الهائمة بحثاً عن جسد ؟) ورغم افتقاد أي منطلق يقوم عليه تتبع المشاهد .. ورغم ميلودرامية النسيج والكلمات رغم هذا كله استطاعت أن تقتضي لحظات تخدمت فيها أداء رائعا . ان محسنة تونسيت تأثرت كل ليلة مثل جوهرة ثمينة .

وأمامها وقف على الحجار يغنى - من الحان محمد الشيخ - أكثر من عشر أغانيات يبدأ معظمها بالمقاطع الفولوكورية الشائعة : « البحر يضحك ليه - على نين واحدني يا مراكبي - تراحيل يا بوى تراحيل - في البحر لم فتكم - يا عزيز عيني - دار الموتور ياصناعية » بصوت قوى رائع (لا يستخدم اي ميكروفون) قادر على التطريب مجيد للوقفات والتفلات وأداء الليالي والموال ، صوت جميل يختلطه شجن نفين ، تربى على الموسيقى الشرقية بقدرتها على السيطرة ومخاطبة شيء عميق في وجданنا خاصة وأنه يغنى من تراث فلكلوري يعرفه وبنته .

نجع الحجار كذلك في المشاهد التمثيلية القليلة التي شارك فيها : وهو يغنى مع نعيمة يحيطهما الصيادون والشباك ، ثم وهو يحكى لها « ياماудى بلدنا مداحين .. » واستخدمه المخرج في الربط بين المشاهد المككة حين يردد « في البحر لم فتكم » او بينك وبينك سور وراسور » كتمهيد للانتقال من مشهد لل التالي . لا شك أن صوت

على الحجار وأداءه المتقن وحضوره المحب كسب حقيقى للمسرح ولكن يبقى أثر التطريب على المعنى العام لنعمـل مسئولية المخرج أولاً وفي الأساس .

إلى جانب نجمي العرض تميز كذلك عدد من الممثلين : عبد العزيز عيسى (الراعى) ورجب سليم (الكمـل) وعبد الله عبد العزيز « فلاج ، عامل » .

تشـىء الثانى الذى يحسب للمخرج نجاحـه فى تصفـية النص وتنقـيـته وتخلـيــه من كـثـيرـ ما تـسـابـه من خـلـطـ وهـنـيـانـ . لقد استبعد منه كلـما كـثـيرـ رـأـىـ انه لا ضـرـورـةـ لهـ ، ولا يـضـيفـ شـيـئـاـ غـيرـ المـزـيدـ منـ التـشـتـتـ ، وقد نـاتـ عـلـيكـ بـعـضـ الـهـنـيـانـ الـذـى يـحـفـلـ بـهـ النـصـ بـمـا اـسـتـبـعـدـهـ المـخـرـجـ وـاسـوـقـ مـثـلاـ أـخـيـراـ :

عامل (٤) : مـيـتـ حـلـوةـ .

عامل (٢) : الـلـىـ بـنـىـ مـصـرـ كـانـ فـىـ الـاـصـلـ حـلـوانـ .

عامل (٣) : لـاـ كـبـاجـىـ .

عامل (٤) : لـاـ .. دـاـ كـانـ طـبـاخـ فـىـ مـسـمـطـ .. جـوـهـرـةـ وـجـبـةـ ولـسـانـ وـكـوـارـعـ .

عامل (٢) : كـلـ كـبـدـ وـمـخـ زـيـنـ .. وـاقـرـاـ الفـاتـحةـ لـسـيـدـنـاـ الحـسـينـ .. وـالـحـسـنـ زـىـ الـحـسـينـ .. وـيـاسـىـنـ وـيـسـوـعـ .

عامل (١) : وـالـسـمـكـ جـوـهـ اللـبـ .. وـعـلـيـهـمـ تـمـرـ هـنـدـىـ .. وـبـقـاءـ التـعـابـينـ عـلـىـ النـايـ يـاـهـنـادـةـ .. النـخـ « دـ .. الـهـنـرـ وـالتـخـلـيطـ .

ليس هذا فقط بل انه قد حـذـفـ مقـاطـعـ كـامـلـةـ منـ مـعـظـمـ المشـاهـدـ — فـيـ القـسـمـ الثـانـىـ بـوـجـهـ خـاصـ — حتـىـ مشـهـدـ المـسـاطـيلـ فـيـ الفـرـزـةـ استـبـعدـ مـنـهـ تـرـدـيدـ كـلـ الأـغـانـىـ الـتـىـ تـتـحدـثـ عـنـ الـقـمـرـ كـذـلـكـ استـبـعدـ المـخـرـجـ أـكـثـرـ مـنـ أـغـنـيـةـ كـامـلـةـ : « هـدـيـلـ .. هـدـيـلـ يـاغـنـاـ الـحـمـلـ .. وـيـاعـمـ يـاـ جـمـالـ .. حـمـلـىـ عـلـىـ مـالـ .. وـيـاعـمـ حـمـزـةـ اـحـنـاـ التـلـمـذـةـ .. » كـمـاـ اـضـافـ مـنـ عـنـهـ أـغـنـيـتـهـ جـنـىـ الـقطـنـ .. « هـبـىـ هـبـىـ يـاـ لـوـزـةـ » .. وـأـغـنـيـتـىـ « قـومـ يـاـ مـصـرىـ .. وـبـلـادـىـ بـلـادـىـ » ..

بعـلـةـ وـاحـدةـ لـقـدـ تـصـرـفـ مـرـادـ فـيـ النـصـ بـحـرـيةـ وـحـسـبـماـ يـلـقـمـ الرـقـيـةـ الـتـىـ يـخـاـلـ صـيـاغـتـهاـ .. عـلـىـ هـذـاـ جـمـلـ الـعـرـضـ مـنـ قـسـمـينـ نـقـطـ ، وـاـخـتـارـ أـنـ يـنـهـيـهـ بـعـدـ أـنـ قـامـتـ نـعـيـةـ بـدـفـنـ رـأـسـ حـسـنـ — بـنـقـسـ الـأـغـنـيـةـ الـتـىـ بـدـاـ الـبـحـرـ بـيـضـحـكـ لـهـ .. » كـلـئـاـ دـارـ الـعـرـضـ دـورـةـ كـامـلـةـ وـبـلـغـ نـقـطـةـ الـبـداـيـةـ مـنـ جـدـيدـ وـبـصـرـتـ النـظـرـ عـمـاـ يـقـولـهـ مـنـ أـنـ مـاـ بـعـدـ هـذـاـ عـنـ نـجـيـبـ هـوـ تـرـيـدـ أـوـ شـيـءـ يـائـىـ بـعـدـ الـفـرـوةـ كـمـاـ يـقـولـهـ

المسرحيون ، فليس في هذا النص ذروة أو ما بعدها ، ولكن ذكرة الدائرة المقللة ليست غريبة عن فكر نجيب سرور كما أوضحتنا .

الشيء الثالث الذي يحسب للمخرج هو نبأه في استخدام أدوات العرض المسرحي ياتنadar ملحوظ في الإضاءة وحركة المجموعات والديكور – صممه إبراهيم الطيلى – انه ليس ديكورا واقعيا ولا تجربيا لكننا يمكن أن نصفه بأنه ديكور « ملخص » بمعنى ان يكون للقطعة الواحدة البسيطة أكثر من استخدام واحد ، ثم الموسيقى التي كانت عنصر امتياز واضح (أعتقد ان ثمة تعاونا سابقا بين محمد الشيخ وعلى الحجار ، فلأول يعرف امكانات صوت الثاني معرفة جيدة) باقتصارها على آلات قليلة (عود ونای وآلية ايقاع) لكن حيويتها ومشاركة الكورس فيها أكسبتها امتيازا كبيرا .

حسن اختيار جماعة الممثلين اذن وتصفيه النص من كثير من شوائبها ، وحسن استخدام أدوات العرض المسرحي كلها نقداً-اطلاعاً-حسب للمخرج ، لكن من حقنا – في ضوء ما قدم مراد مني من أعمال سابقة ، وفي ضوء نقاط الامتياز تلك ذاتها ، ثم في ضوء الدعوى البريئة التي يطلقها في تقديم عرضه – وهي ما سنشير إليها حالاً – ان نتساءل عن المعنى العام لعمله او الرسالة التي اراد مجمل هذا العرض ان ينقلها لجمهوره . هنا سنجد ان الخلط – الذي ، كان في صميم النص – قد انتقل الى العرض رغم كل التحوطات : هل اراد مراد منير ان ينقل نجمهوره لحظات من معاناة المصريين في تاريخهم القريب؟ هل اراد ان يعيثهم ضد تاوريهم ومستغليهم أيا كانوا ؟ هل اراد ان « يهجو » الواقع المعين ويعلن رفضه له ؟ هل اراد ان يؤكد ان روح مصر لا تزال هائمة تبحث عن جسد تتجسد فيه ؟ هل اراد ان ينهي دوره من دورات الثورة المحاصرة ؟

شيء من كل شيء . وهذا ما عنيقه بالخلط . ان عرض مراد منير لا يقول لمترجبيه شيئاً ، هو يمتعهم بلحظات من الاداء المميز ويطردتهم بلحظات من الغباء العذب المتن . ويضحكهم ويختلف عنهم في مشاهد مقصودة لذاتها (العمدة) (المساطيل في الفرزة) . ويستثير حسهم الوطني بالأغاني التي ارتبطت – اكثر من غيرها – بالوجودان المصرى وبالتساعد بالأداء الى درجة لا بد بعدها من تشريح للتوتر (مشهد القصائد بفناء الملائكة بولاد أحد ومشهد العمال بعد لقمع الكوبرى على مظاهرات الطلبة) والاهم من هذا كله حسه المرهف المتوجه نحو الصالحة . والتاكيد على ما يعرف يقيناً – قلت انه سبق ان قدم العرض نفسه حوالي ستين ليلة – اته يستثير حماسها ويلهب اكتف جمهورها بالتمثيل .

وهذا ما ينقلنا الى البعد الثالث في التجربة المسرحية ، اعني الجمهور .

ان جمهور هذا العرض ونسبة الشباب فيه مرتفعة الى حد لافت للنظر — يستجيب للحظات من العرض وكلمات فيه استجابات ساخنة تتراكم اللحظات والكلمات لتحول الى استقبال حار للعمل كله . ان الجمهور يستجيب بحرارة لهذه الكلمات من العرض . « يا بلد مش عايزه تفوق من العمل .. قاعدة فيه .. نايمة فيه .. قاية فيه » « وحاميها حراميها » « والمعدل من بيلدنا قال انا مظلوم .. » « واللى يسرق من حرامى مش حرامى واللى يسرق من الاهالى دمها هو الحرامى » « وكلنا يا مصر نيكى مطاريد .. » تلك هي الاستجابات المتوقعة والمتاجزة : الاصبع على الزناد والطلقة جاهزة . (قد سمعت فى عرض يقدمه المسرح التجارى ما هو أكثر حدة من هذه العبارات) أما المشهد الذى يستحق وقته خاصة فهو مشهد الساحرات : ساحرات اربع يحطن نعيمه يرددن القضاء عليها ولا يترك نجيب مجالا للاجتهداد فيما يعنده بهاته الساحرات:

الساحرة (٢) تعرفوها من زمان ؟

الساحرة (١) من زمان خالص يا دنيا وأنا حتى أعرفها من قبلك يا دنيا .. أيوه من قبل الهرم كنا أسرى عندهم ..

الساحرة (٢) عند مين ؟

الساحرة (١) الفراعنة الملائين .. ياما قطعنا الحجارة .. وياها جريينا السلسل .. ياما شفنا الويل يا مصر من ولادك ، واتقابلنا يانعيمه يالانيا انتى ، اصلها دايما ودايا زى لعنة انا برضه وراها دايما ..

الساحرة (٢) وطيب ونعيمه ومالها ؟

الساحرة (١) يحلقوا في النار شوفوا نلاقوها هي هي .. هي ايزييس .. عزيزة .. عايدة .. وبهية وخضرة .. وامك يا على الزبيق يا مصرى .. الخ ..

هل بقى شك في هوية الساحرات ؟ (وكل من عرف نجيب سرور عن قرب يعرف « هاجسة اليهودي » بمعنى أنه حتى قبل ٦٧ و ٧٣ والصلح المنفرد كان يشارك البعض بقينا راسخاً بأن اليهود هم أصل البلايا والشرور في العالم ، ووراء كل كارثة تحدث في أي مكان منه ، كان يحفظ بروتوكولات حكماء صهيون عن ظهر قلب وفي نص هذا العمل اقتباسات عده منها ومن التوراة . ولمست بحاجة للقول ان طرح القضية)

على هذا النحو ، صراع بين اليهود « وأولاد أحمد » إنما يبعدها عن جوهرها الحقيقى ، ويختـم – في التحليل الأخير – دعاوى العنصرية والتعصب) . المهم هنا أن المخرج قد استغل هذا المشهد أقصى استغلال ، لينجر كل ما فيه : جعل للساحرات اقتنعـة تشبه ملامح بن غوريون وغولادا مائير ومناحيم بيجن ، وحين أحاطت بهن الحوريات وحاصرتهن داخل القصـبـان خفتـت أضـاءـةـ الخـشـبـةـ كلـهاـ ، وتوهـجـتـ القـضـبـانـ وقدـ تحـوـلتـ لـنـجـمـةـ دـاـوـودـ ، وـدـوـتـ الـقـاعـةـ بـالـتـصـنـيـقـ فـيـ اـسـتـجـابـةـ سـاخـنـةـ تـرـفـضـ السـاحـرـاتـ وـتـتـوـقـ إـلـىـ حـصـارـهـنـ وـهـزـيـمـهـنـ .

استجابة صحية دون شك . ولكن السؤال يبقى موجهاً للمخرج : اتـريدـ انـ تـبـيـءـ جـمـهـورـكـ لـلـعـلـمـ عـلـىـ تـحـقـيقـ هـذـاـ حـصـارـ تمـ الـهـزـيـمـةـ اـمـ انـكـ تـرـفـعـ عـنـهـمـ الـعـبـءـ . وـتـخـدـرـ حـسـهـ بـتـحـقـيقـ تـلـكـ الـهـزـيـمـةـ عـلـىـ الـمـسـرـحـ ؟

ذلك اهم الجوانب في تجربة مراد منير ونص « منين أجيـبـ نـاسـ .. وهو يقول في تقديمها ») انك يا نجيب رغم كل السخافات التي تعم وجه الأرض . رغم ضياعك المأساوي الذي خلف وراءه فراغاً مريعاً رغم المتعالين السادة – أنت يا نجيب الذي لامست الروح والشكل المسرحي الذي نحلم به منذ زمن فكـتـ الـابـداءـ الـحـقـ ، لهـذـاـ بدـتـ درـتـكـ الـبـدـيـعـةـ « منـنـ أـجيـبـ نـاسـ » مـزـقاـ أوـ اـكـداـسـاـ مـنـ الـكـلـمـاتـ ، كـدتـ هـذـاـ التـرـكـيبـ المـدـهـشـ فـيـ بـسـاطـتـهـ مـمـتـنـعـ عـلـىـ الـمـتـعـلـقـينـ بـأـذـيـالـ القـالـبـ الغـرـبـيـ « الأمـلـ » الذي نـصـبـ مـاتـعـةـ مـنـذـ زـمـنـ لـكـ النـادـيـنـ (!) لا يـزالـونـ يـبـشـرـونـ بـنـهـوـضـهـ (...) .. وـسـوـفـ تـظـلـ حـيـاـ فـيـ الـذـاـكـرـةـ الـمـصـرـيـةـ الـاـصـلـيـةـ الـتـىـ لـمـ تـنـسـ بـمـدـعـيـهـاـ وـغـيـرـيـانـهاـ الـوـطـنـيـيـنـ الـمـحـبـيـنـ .. لـمـ نـسـ سـيدـ درـويـشـ وـعـرـابـيـ وـمـخـتـارـ وـعـبـدـ الـحـكـمـ الـجـراـحـيـ وـكـلـ اـبـطـالـهـ .. وـأـنـتـ أـحـدـ الـمـنـتـصـبـيـنـ بـقـوـةـ وـسـطـ أـولـئـكـ الـفـرـسـانـ .. الخـ ..

وقد يكون تجاوزـاـ انـ تـنـاقـشـ مـخـرـجاـ مـسـرـحـياـ فـيـ كـلـمـاتـ كـتـبـهاـ يـقـدـمـ بـهـاـ عـلـهـ ، آنـمـاـ مـنـقـشـتـهـ الـحـقـةـ فـيـ كـيـفـيـةـ تـقـديـمـ هـذـاـ الـعـلـمـ ، غـيـرـ آنـقـ اـرـىـ بـعـضـ الـمـلـاـحـظـاتـ هـنـاـ ضـرـورـيـةـ اـنـ اـعـجـابـ فـنـانـ مـسـرـحـيـ ماـ بـكـاتـبـهاـ اـمـ مـسـمـيـمـ اـخـبـارـانـهـ ، وـلـيـسـ بـدـعـةـ فـيـ مـسـرـحـنـاـ اوـ مـسـارـحـ الـعـالـمـ ، لـكـنـ الدـعـاوـيـ الـتـىـ تـحـبـطـ هـذـاـ الـاعـجـابـ هـىـ مـاـ يـسـتـدـعـىـ التـعـلـيقـ وـالـاـمـرـ فـيـ اـمـالـ نـجـيـبـ سـرـورـ لـيـسـ اـمـ قـالـبـ قـرـبـىـ – لـمـ يـتـفـضـلـ الـاـسـتـاذـ الـمـخـرـجـ وـيـقـلـ لـنـاـ مـنـ نـصـبـ مـائـمـهـ وـمـتـىـ ؟ اوـ شـعـبـيـ لـكـهـ اـمـ اـنـ يـكـونـ لـلـعـلـ بـنـاءـ مـاـ ، تـصـمـيمـ مـاـ . فـالـعـلـمـ الـفـنـ لـيـسـ دـفـعـةـ اـبـدـاعـ شـيـطـانـىـ ، عـلـيـنـاـ اـنـ نـتـلـقـاهـ كـمـاـ هـىـ ، اوـ اـسـتـجـابـةـ تـهـرـيـةـ لـصـوـتـ ظـاهـرـ مـلـاحـاجـ . لـكـنـ لـلـوـعـىـ الـإـنـسـانـىـ وـالـأـرـادـةـ وـالـعـلـمـ الـأـرـادـىـ وـالـتـصـمـيمـ دـورـاـ حـاسـمـاـ فـيـهـ . صـحـيـحـ آنـاـ

لا نحب ان نرى عرق الصانع وهو يصنع عمله لكنه لابد ان يفعل . لابد ان يعکف على مادته الخام . فيحذف ويضيف ، ويعدل ويبدل ويصفي وينقى ويركز ويكتف ويصوغ حسب قواعد الشكل الذي اختاره ويسقط لنقل رسالته . وتلك شهادات المدعين ، ومسودات الاعمال الفنية شاهد ودليل . هذه واحدة . الثانية اننا قد الغنا — حين يعجزنا الالتزام بالقواعد الاصلية للأعمال — ان نتمحك بالتجريب — او هنا « الشكل الشعبي » — والتجريب او غزو المجهول او التماس اشكال جديدة أمر ضروري ومشروع بشرط واحد : الا نجد في قواعد الاشكال القائمة ما يمكنه ان يحمل رسالة العمل او رؤية صاحبه وهو من ثم يعمد الى تغييرها التماساً لقواعد وأصول جديدة . وهذاقانون تراكم المعرفة الانسانية على وجه العموم . وما ابعد اعمال نجيب عن هذا كله ! ولو ان لهذا العمل بناء ما اكلن برسخ هذا المخرج ان يغير ويبدل ويحذف ويضيف على نحو ما فعل ؟ واخيرا ليس من حقى ان اصادر اعجاب مراد منير — او سواه — بمن يشاء وبما يشاء .. ولكن اليـس في الزوج باسم نجيب سرور بين اسماء عرابى ودرويش ومختار والجراحى شكلا آخر من الخلط ؟

* * *

كلمات قليلة هي التي تبقى اوضع هذه الظاهرة — دراويش نجيب سرور — في معياقها المؤقت وعن : ان سنوات السبعينيات وما تلاها — بما سانها من خلط متعدد للقيم ، وتحول للتجيئات الرئيسية عكس مسارها ، واعلاء قيم المجتمع الازتاجى بكل خستتها وأنانيتها وانحطاطها وجرائمها المادية والمعنوية ووضعها موضع المثال والقدوة ، والعمل على تسييد ثقافة التبعية والتهاون ، وابدا الاصدقاء بالأداء . وطميس الهوية الحقيقية لمصر مقابل رفع صورة خادعة وزائفه لها ، والحديث النائم الذى لا ينقطع عن الشعب والعمل على قهره في الوقت ذاته ، وتشويه الماضي وأجهاض الحلم ، وتبrier نزوات طاغية ملذ يجمل من أهوائه ورغباته توانين وشرائع ، وتزييف التاريخ ، واستهلاك الشعارات ، وتنطيط الواقعى وافتقاره ، واحتلال الاكاذيب محل الحقائق ، ورفض المدعين الحقيقيين ، وقهر الرافضين لـا يحدث ، واحتضان المأتفقين ونادى الموهبة والطبالين وكذابة الزفة ..

اقول .. ان هذا كله قد دفع بالكتلة الرئيسية من شباب المثقفين نحو موقف الرفض الكامل للواقع المعيشى .. اتفقوا على هذا ثم اختلفوا على ما بعده اشد الاختلاف وتلغتوا حولهم يبحثون عن النموذج والمثال فوضعوا ايديهم على ما هو متاح وaisz دقاـلا : هذا شاعر وكاتب رافض للواقع كلـه ، هجاء له ، مدین للسلطة ، محـيط ساخـط سرور غـاـثـب ، تنفعـه عـوـامل داخـلـية وذـاتـية — في المقام الأول — لأنـ يـنـزـفـ قـبـحـ الجـراـحـ

وصيدها ، خارج على مواضع المجتمع وسلوكياته في تمدد عاجز :
قاعد يجتر صوراً قديمة ويلوك نكريات بالية .. يكررها ويكررها ولا يمل
تكرارها ..

• وليس هذا من الغن الذي نريده في شيء .

فما أشد حاجتنا — هنا والآن — إلى الفن الصحيح الذي يحثّ د
وبعيء ٠٠ لا الذي يمتص السخط ويفشا الفضول •

وَمَا أَشَدَّ حاجتَنَا هُنَا وَالآن — إِلَى الْفَنِ الَّذِي يَقُولُ عَلَى تَحْلِيلِ
الْوَاقِعِ وَفِيهِ .. لَا عَلَى رَفْضِهِ وَهَاهُنَّ وَالْأَنْكَافَاءُ عَنْهُ .

وَمَا أَشَدَّ حَاجَتِنَا – هُنَّا وَالآن – إِلَى اعْمَالِ الْعُقْلِ وَاعْلَاءِ الْوَعْيِ
وَضَيْطِ الْكَلِمَاتِ وَالدَّلَالَاتِ .

وفي هذا كله لن يجدينا نجيب سرور . بل لعله أن يقدم وهما خيالاً
وخداعاً : ها نحن قد بلغنا من « الثورية » غايتها .. ها نحن نرفض
الواقع وننهجوه « ونسن » عليه .. فاتهنا بما فعلنا .. فقد ارتفع عنا
كل وزر !

فهل هذا حقاً ما يريد دراوش نجيب سرور؟

تہذیب قرآن

الاستراكلة .٠٠ وخصوصية الفن

بِقَلْمَنْ : ابْرَاهِيمُ فَتَحِي

الرحلة الثانية

على الفزان

لها القلب يورق حين تمر
وتزهر بين الشفاه القصيدة
لها حين يخنقني الدم ،
ف آخر الليل ،
أعلن طقس الحضور

أراها ..

أمد يدي إليها ،
واغرق في لجة من شذاما
ولكنها مثل كل النجوم ،
تظل بعيدة ..

لها الحب من دون كل الصبايا
لها الحب حتى وإن منحته سوايا
وها أنا أعلنه في مجمع الفقراء ،
بأنك ستبقين طاهرة مثل أولى الخطايا ،
وانى ساوقت ليلة عرسك شمعة عمرى الوحيدة ..

* * *

هي الآن في غيش الفجر حالمه
ونسيم الصباح يثيرها بالندى ،
ربما لحظة وتفيق ..

فعاشقها ، وحده من يفك طلاسمها
وحده من تفتح بين يديه براععها
في الطريق يحاصره التافهون ،
وجيش من الأدعية يسد عليه الطريق ..

* * *

تيم قبيل المسير ببعض التراب ،
وخبا في الصدر ، في ومح الجرح ،
صورة طفلة ..

وقال لمن شيعوه من القراء ،
انا لا أصدق ان المواسم تائى ٤
عجاها ..
ولكن من يحصلون السنابل قلة ..

* * *

طويلا تردد قبل الرحيل ،
ولكن بعض القرى في الجنوب ،
الحت عليه
وقيل رأوه يمسح دمعة حزن ،
على خد احدى القرى في الشمال
يقال رأوه يعلم مثل نبى ،
ويسرف في قول ما لا يقال ..
تجمع من حوله المخلصون ،
وساروا ..
ولكن ناقته في الطريق تداعت
وعشش في منكبيها الكلال
ترجل عنها ،
وقبلها في الجبين ،
وسار على قدمين بغير نعال ..

* * *

لن تنشد الآن يا سيد العاشقين ٠٠ ؟
لن تنشد الآن يا سيدى ،
ولحنك يعزفه الآن لص وقاتل
ايام تردد لحنك بين الوفود
وبعد قليل سيغضب منك شيوخ القبائل
لن تنشد الآن يا سيدى ٠٠
لليلى ٠٠ ؟
لقد سرقواها ،
وزيف وجه الطفولة منها
وها هي ترقص في حانة للسكارى ،
فان هوم الشاربون ٠ تولت
وراحت تصاجم خلف الستار مقاول ٠٠
تشاملت بالصمت مل، احتمالى ،
وكان :

هو النهر لا يخزل الأرض ،
حتى وان خذلته الجداول
وقد علمتني البلاد التي انكرتني
بأن العصافير حين تجوع تقاتل
وأن التراب يظل لمن حرثوه ،
وأن السماء مع المخلصين تقاتل

* * *

قليل هو الحب في زمن الأدعية
ولكن لكل زمان نبى ،
فمن قال إن أبا سالم ليس من مؤلاء
تجمل بالصبر حتى تلظى ،
أوغل في العشق حتى توجع فيه السؤال
فقمح الطفيلة يعطي ،
وتين الطفيلة يعطي ،
ولكن رغب الحواصل باتوا ثلاث الليالي ،
بغير عشاء ..
فلله أنت ، والله صمت الآباء .

* * *

هو الآن في باب عمان شوق يتحقق ،
ولكن بوابة الوصول لا تستجيب
تسل بالحب ، أظهر ختم النبوة ،
وشم الطفيلة في ساعديه ،
ولكن عمان لا تقبل الانبياء
لك الله يا سيد العاشقين
إلا أمراً سينفتح الباب ، ان
تتل ماتحة الفقراء ..

يا شجر الزاب
يا شجر الزيتون
في ذي قي عجلون
في كل بقعة من وطئي المحزون
لا تنثني للريح

لا تسبل الأهداب — يا شجر الزيتون — يا شجر الزاب
الأردن

الواقع والحلم

في مجموعة القبيح والوردة

د. شاكر عبد الحميد

عالم الطفولة هو العالم الذي يبدع فيه « جار النبي الحلو » ويتحرك ، في مجموعته الأخيرة « القبيح والوردة » ، ثمة محاولة جادة للتعامل مع عوالم الأحلام المكسرة للأطفال ، ان « جار » في قصص هذه المجموعة يبني عوالم من الأحلام ، ثم يقوم بتحطيمها ، أو بالاحرى هو يرصد عوالم من أحلام تتكون لدى هؤلاء الأطفال ثم يرصد عملية الانكسار والتخلل والتبدل التدريجي لعالم الأحلام هذا ، في قصة « القبيح والوردة » ثمة رغبة في التفتح على العالم ، دافع ايجابي فعال للوصول الى المطلق اللانهائي المستحيل ، ثمة رغبة لمانقة الحلم الوردة التالق التفتح الانفلات والامساك به لكن هذه الرغبة لا تتحقق ، انها تواجه بالموت الكامن في الماء ، بالغيوبية التي ابتلت « يحيى » وقضت على احلامه وأحلام اطفال عديدين معه ، لدى الأطفال في هذه القصة توق عارم للتفتح على الكون والعبور الى عالم الكبار والولوج اليه ، هناك احلام خاصة بالجنس والضرب والتحطيم والامتلاك ، يتنازع هؤلاء الأطفال دوافع الاقبال والاقدام ودوافع الاحجام والابتعاد ، يحلمون باللعب والحركة والسفر والنباتات والقطارات لكن الواقع لا يقدم لهم سوى الفقر والبراغيث والصرافير والعسكر وكل رموز التبديد والقهر والاجبار ، انهم يحلمون باشياء كثيرة لكنهم لا يطالونها فيكرهونها ، يقول يوسف في هذه القصة « ومرت كل سنوات عمري وللعبة فوق الدواب وكل ليلة كنت احلم ان العب مرة اخرى بالعسكري والحسان ، كل ليلة احلم ... حتى كرمت هذه اللعبة » انه الحرمان والاحباط والشعور بابعداد كل شيء حتى الاشياء القريبة من متناول اليدي ، انه التناقض الوجوداني الذي يقوم بتحويل الحب الى كراهية والكرامة الى حب ثم الصراع الباطني الدائري في اطاره ثم وصول الفرد الى حالة التبلد والسكون وعدم الاهتمام ، في هذه القصة نلاحظ ان الحسان والعسكري ينكسران والوردة تتفتح ، تورق وتزدهر « الوردة نعم تدع في الحلم ولا على الحائط الحجرة في صورة ، ما هي قادمة كبيرة ، ما هي تتهاوى » .

ان الحلم هنا يبدو وكأنه يقترب تدريجيا من عالم الواقع ، يقترب من التحقق والمكان لكن عند حد التماس بين عالم الواقع والحلم تتغلب شراسة الواقع على رفاهة الحلم يفرق يحيى بعد أن يقبض على الوردة انه يصل للحلم لكنه يرتد ميتا للواقع ، يرتد بلا حلم بينما الأطفال يصرخون على الشاطئ ، ان حركة الحلم في القصيدة من خلال علاقتها بحركة الواقع في اتجاه يؤكّد انكسار الاحلام وتبدلها كما قلنا ، فحركة الحلم في بداية القصة حركة كبيرة متالقة متوجهة مورقة بموجة مسيطرة على كل شيء ، ثم تدريجيا يتزايدوعى الأطفال بامكانية وصولهم لعالم الحلم هذا الذي تمثله الوردة تدريجيا يزداد خفوت الحلم ويزداد بروز الواقع ، ولم تكن زيادة خفوت الحلم الا نتيجة لتلك الرغبة التوّية الشاعرة بالذات والامكانية والقدرة والكفاءة التي اعتملت في نفس يحيى وأرقته وجعلته يثق في قدراته على اقتناص الحلم ، وحينما يتواءزى عالم الحلم مع عالم الواقع حينما يتتسان ، حينما يصير الحلم هو الواقع والواقع هو الحلم ينفلت الحلم من الواقع ويفرق يحيى ويبرز الواقع باردا غامضا شرسا متواحشا بينما الأطفال في حالة شديدة من اللوعة والأسى والضياع على الشاطئ ، في قصة « العنبر » ايضا يحلم الأطفال بالحصول على تلك الفاكهة الشهية البعيدة الحلم ، يقول احد الأطفال في هذه القصة « اريد ان ادخل الجنينة واحرج وفي يدي عناقيد العنبر بلونها الكهرمانى الأصفر ، عناقيد كبيرة وحلوة ثم نوزعها على بعضنا ، وأخذ عنقودا كبيرا واجرى بقدمي الحافية واقتذر في الترع » .

في هذه القصة نواجه ايضا برغبة الأطفال في الحصول على الممنوع المحرم (الحلم) متمثلا في الدخول الى الحديقة والحصول على العنبر ، وهذه الرغبة في الاقتراب والاقدام والوصول الى مناطق الحلم تجابها ايضا حواجز تمنع وتعوق متمثلة في الأسوار والخوف من الخفرا ، والحكومة والتجار ، والوزان ، وغيرهم ، ان حركة الحلم هنا تتزايد وتتصاعد تدريجيا ثم تصل الى « الكريشندو » او قمة الصعود ونقطة التفجر حين يقتسم الأطفال الحديقة غير عابئين بالحراس او الأسوار او الاشوال او الحواجز ، يتحول حب الأطفال للعنبر في هذه القصة الى حب يفوق حبهم لاي شيء ، ولای شخص حتى امهاتهم واخوتهم ، حب يتتصاعد ويتراءكم ويملك عليهم حياتهم ويصير شغلهم الشاغل ومدهفهم الحيائى الاول وغير المسبوق ، وتصير مشاعرهم ملونة ومصطفقة بالعنبر فيتحدث الكاتب عما سماه « فرحة العنبر » ، ويصير فرجمهم بالعنبر مشعا فارضا نفسه على كل شيء ويستخدم الكاتب هنا الكلمات والصفات والصور الموحية القريبة دون شك من عالم وصور الاحلام كى يعبر لنا ويصور حالة الحلم المسنيطرة لدى هؤلاء الأطفال « حين انطلقنا داخل الجنينة لمعت الشمس كالمرأينا ، وكان

التراب ناعماً وساخناً ، جريت فرحاً وتقافت كعصفور صغير يتعلم الطيران
مذقات الجنينة تراب ناعم ، حرير ، اللون الأخضر الزاهي يغمر المكان ،
ونجاة كالصابيح للحقيقة برق العنبر كالنجوم الخضراء تللاً ، حين قفزت
لأعلى لم تكن السماء زرقاء وكانت صافية متوجة بضوء الشمس ٠

ان مفردات كالشمس والمرايا والنعومة والسخونة والفرح والقفر
والعصافير والطيران واللون الأخضر والانفمار والمصابيح والبرق والنجوم
والنصفاء والتوجه والتلاؤ وغيرها هي مفردات موحية في صور موحية في
تركيبيات موحية تخلق حالة موحية تشير دون التباس او ابهام الى حالة
الحلم المسيطرة ، ولكن ماذا يحدث لهذا الحلم ؟ انه ينكسر تدريجياً انه
يواجه عالم الواقع ويصطدم معه لكنه بعكس قصة القبيح والوردة لا ينهزم ،
ان الأطفال في « العنبر » يضربون من قبل الكبار بكل قسوة وشراسة
وبدانية ، لكنهم لا يكفون عن الحلم انهم يستمرون في الحلم بالعنبر ويظلون
يشعرون بفرحة العنبر ويكونون في حالة توق دائم وتشوف مستمر لاقتناص
العنبر ولذلك فان حركة الواقع هنا لا تطفى على حركة الحلم كما حدث في
قصة « القبيح الوردة » ان حركة الحلم تجاهله حركة الواقع وتصارعها
وتوازيها وتنبأ بها وتحاورها ورغم وطأة شدة الواقع عليها وايلامها له
الا انها تتخل مستمرة يقطة متحركة متوجهة متوجهة تنتظر الفرصة المواتية كى
تنقض وتقبض على العالم المأمول ، تحول الحلم الى الواقع اكثر اشراقاً
ورحمة ، يظل الأطفال ايضاً في قصة « هذا يوم طيب للحياة » ، يواجهون
عالم الكبار والشعوب الكامنة بين الاعشاب ويحلمون بالشوارع النسيحة
والبيوت التي يعشقتها الضوء والطين البيضاء التي تغنى وترفرف في السماء
سعيدة بالرحابة كذلك يحلم الأطفال بحياة الكبار وعالهم ، يصبح الكون
مالكاً لهم والغيطان والنهار والسماء ، يحلمون بحياة لا يجدونها في الواقع
وآمال يجدون نقاضها ، يحلم الصبي (جبر) بفتاة (صفية) يكون معاها
في صورة مناقضة ومخالفة لما يراه في علاقة أبيه بامه ، لكن هذه
الاحلام تتخل في طور الكمون والمعنى نحو التحقق الذي تواجه العقبات
والحواجز دائماً ، في قصة « البثير » تحلم البنت بالزواج والرجال والطيران
وتلفها المتقدرات الغبية والاحلام والطموحات وانتظار ما لا يجيء ، موت
وحياة وانتظار وشعور بالوحدة والحزن والالم ، تقديم وتأخير وقطع
ومقاطع متداخلة يحاول الكاتب التعبير من خلالها عن تقطع الاحلام وتمزقها
وتشوهها وانحرافها وارتطامها العنيف بعالم الواقع المليء بالاحباطات ،
ما رغم ما تحاول الام ان تفعله في النهاية تخفيها لآلام ابنتها ومساعدة
لها على الاستمرار في الحلم ، لكن انى لها ذلك ، في قصة « قرط فضي صغير »
يحلم الطفل بالخروج من العالم الذي فرضه عليه الكبار (امها بوجه والمجتمع
الخارجي) يحاول ان يقلب الشائع ويغير المألوف ، يحاول ان يجد في

القرط رمزا للرجلة المامولة والشجاعة الفائقة ، أنه يحاول كسر اطار المعتقدات والافكار والمخاوف المتعلقة بالموت والحسد التي فرضها عليه الكبار من خلال القرط ويتخيل عالما آخر مفارقا موازيا أكثر اشباعا وتحقيقا للذات الصغيرة التي تتبلور شيئا فشيئا وت تخى على نفسها من الضياع أو التحول أو الانهيار .

في قصة « في الجنينه »، رغبة في الخروج من الاماكن الضيقة والدور المزدحمة والحضرات والفقر والضيق العام الى الحدائق الفسيحة والاحلام المنطلقة وتظل البنت (ثناء) تحلم في الحديقة بكل ما لا تجده في واقعها ويتمنى الناس في هذه القصة لو ناموا في الحديقة حتى الفجر دون أن يزعجهم أحد .

في قصة « الموت والعصافير »، وهي من أكثر قصص هذه المجموعة جودة يتمزج عالم الانسان بالحيوان بالطيوور ، يختلط الماضي بالحاضر والحياة بالموت والخفة بالثقل ، غناه الطيوور بسكون الموت ، والحلم هنا واضح ايضا ، ثمة حلم بالحركة والخروج من قيود الفقر والحرصار حرفة الحلم هنا تمتد في الذاكرة لكتها تصاب بالشلل عند حدود التصور والواقع اشد قسوة رغم وجود الشعاع الخافت الهادئ من الحلم المتمثل في البنت البيضاء التي تساعد بطل القصة وتستمر معه والمتمثل كذلك في استمرار زفقة العصافير رغم استمرار حصار الفقر الذي يضرب مخالفه في كل شيء»، هذا البصيص او الشعاع الخافت يتكرر ايضا في قصة (الحارس) ذلك الكائن الغريب الذي يعيش في المقابر يلعب الورق ويضحك ويصرخ بجوار الموت والقبور مما يذكرنا بشهد حnar التبور في مسرحية « هاملت الشهيرة »، تجاور الموت مع الحياة واضح في قصة « الموت والعصافير » ، وفي قصة الحارس ايضا من خلال المرأة التي تجيء للحارس حاملة الطعام كالنسمة التي تقوم بتلطيف هذا الجو البشع الكثيف السادس نفس الامر كما في قصة « الموت والعصافير »، حيث الجو الكثيف الموحش بالبايسن الذي يسود الحياة التي تتجاوز مع الموت (الابن والأب) وحيث الذكريات التي تتربى والآمنيات التي تتلاقى وتنتصاص وحيث العصافير تترقص والمرأة تجيء في قصص « جار النبى الحلو »، ثمة احلام وثمة موت وثمة واقع يحاصر ويحيط بالاحلام ويقتلها ، وثمة اطفال يتوجهون لديهم الحلم ويتألق ، وثمة محاولة اقتحام دائمة ، هذه المحاولة قد تكون ايجابية وقد تكون سلبية، لكن مخاولات الاقتحام السلبية اكثر شيوعا وهيمنة ، ففي « القبيح والوردة » يحاول يحيى اقتحام منطقة الحلم (الوردة) فيموت ، وفي (الخميس) يحاول الشيخ اقتحام منطقة الطفل قارى، القرآن الذي يتمتع بصوت جميل فيضربه بحجر ويُشجع رأسه دلالة على القسوة والشراسة التي يواجه بها الكبار عالم الصغار ، في « اللعبة والخاتم » يحاول الاطفال اقتحام

عالم الكبار وفي « العنبر » يحاول الأطفال اقتحام عالم الحلم ومناطقه وفي « للحريق » يفتحم « المسيرى » عالم « سيد » يحرق كتبه ويشتهي زوجته ، عالم الجهل يفتحم عالم المعرفة ويحاول اختراقه واحراقه ، عالم الظلم والبدائية والتخلف يخترق عالم الضوء والحب والمعرفة، دائماً عند « جار النبي الحلو » هناك عالم يحاول اقتحام عالم آخر وهذه العملية غالباً ما تتصف بالإيجابية حيث يكون القائم بالاختراق والاقتحام هو الطفل ، فالطفل عادة عند هذا الكاتب يحاول دائماً اختراق عالم الحلم رغم العواقب شديدة القسوة التي تلحقه نتيجة محاولاته هذه (الموت في « القبيح والوردة » والضرب المبرح في « العنبر » مثلاً) أما عندما تكون هذه العملية موجهة من قبل عالم الكبار الى عالم الصغار فغالباً ما تتصف عملية الاقتحام بالسلبية والشراسة (كما هو الحال مثلاً في قصص الخميس ، هذا يوم طيب للحياة ، قرط فضي صغير وغيرها) .

ملاحظات ختامية :

- ١ - يلجأ الكاتب الى استخدام بعض التيمات اللغوية التي تستفيد من لغة العهد القديم الأنثاشيد بصفة خاصة ، كما في قوله « للنهر نسمة وللوردة رائحة » ، في قصة « القبيح والوردة » وكذلك « للنار لون يعرفه ولشجرة التمر حنة مكان ادركه » ، في قصة « للحريق » أو غير ذلك من التعبيرات .
- ٢ - هناك بعض التأثيرات لدى الكاتب من لغة القصاص الراحل يحيى الطاهر عبد الله خاصة في تعبيراته عن حركة تتبع الليل والنهار والفصول والأزمنة .
- ٣ - يلجأ الكاتب الى ما يمكن أن نسميه بالأسلوب الدائرى في القص - أحياناً - كما في قصة « العنبر » ، لو ضربنا الخير لأمسك بنا وذهب بنا الى الحكومة ولاخذت الحكومة تؤدبنا في المركز وتضربنا ، وتأخذ الحكومة تقوداً من أهالينا حتى تؤدبهم أيضاً ، واعتقد أن الكاتب يحالقه للتوفيق كثيراً حين يحاول التعبير عن أفكار ومخاوف الأطفال من خلال هذا الأسلوب الذي يذكرنا بأسلوب صياغة بعض القصص في كتب القراءة التي كانت تدرس للأطفال في الدرس الابتدائية منذ عدة سنوات .

- ٤ - يعب على الكاتب كثرة الاستطرادات وتدخله أحياناً في سياق القصة واستخدامه بعض الجمل الاعترافية والكلمات الخاصة المنتقدة من أجل اجتناب تعاطف القارئ ، أو بالأحرى استدرار هذا المطاف كما في قوله

في قصة « القبيح والوردة » نادت أمي على برفق . . . وحنان » وكذلك في نفس القصة « بالامس نادت على بحنان » وأيضا « ثم نادتني بحنان » وكذلك « أمي رغم أنها مريضة وفقرة فهى حنون » ولا اعرف ما هو وجه التناقض او الاستغراب بين المرض والفقر من ناحية والحنان من ناحية أخرى .

٥ - يلجا الكاتب ايضا الى ما يمكن تسميته بالثنائية في الوصف او الصفة المتكررة كما في قوله في قصة هذا يوم طيب للحياة ، « فوق اهدايك ذرات للتراب خفيفة وكذلك في نفس القصة ، « وأنت الرقيقة الرقيقة لم تهربى مني » او قوله في قصة ، « الرحيل مجدهل من الخوص » ، « من سنوات خمس كانت سامية صغيرة ونهادها صغيرين صغيرين ، بالكاد يرتفعان الفستان عن صدرها » وهذه الطريقة في الوصف شائعة في عديد من القصص وربما ارتبطت هذه الطريقة بمحاولة الكاتب التي سبق وأن ذكرناها في الملاحظة السابقة وهي محاولته الواضحة احيانا لاجتناب اهتمام القارئ ، وتعاطفه ، لكن هذا الاسراف في العاطفية احيانا ما يكون واضحا بشكل يتحقق تماما مع ما سماه الاديب ادوار الخراط « بالستمنالية السهلة » ، احيانا وبما قد يعيق عملية التلقى والفهم الصحيحة للعمل ، حيث أنها تقوم بفعل التشويش واستثارة مشاعر الآسى والحزن والشفقة وتظل هذه المشاعر دائرة في تلك المنطقة السفلية من العقل حيث توجد الانفعالات ولا توجد الانكار ، وهذه منطقة غاية في الخطورة وتحتاج الى حساسية شديدة من الكاتب في التعامل معها ، فهل يخاطب الفن منطقة العاطفة ام منطقة العقل ؟ ام هو يخاطب المنطقتين معا - وهذا ما اعتقده - بنسب معينة تختلف باختلاف اهداف الكاتب والتكتيك الذي يصطنه ؟

الملاحظات السابقة لا تقلل باى حال من الاحوال من اهمية هذه المجموعة او من اهمية كاتبها باعتباره احد الفرسان المتميزين في حركة الأدب المصرى للشباب الحديث .

فاسيلي فلاديمير وفتسي بارتولد وأدلة الاستاذ في الاتجاهية

نطاط اونية لدراسة مسقش

د. علاء حمروش

بعد فلاديمير وفتسي بارتولد (١٨٦٩ - ١٩٣٠) الاختصاصى المعروف فى تاريخ الاسلام والشرق الاسلامى — من الذين لعبوا دورا هاما فى مسيرة الاستشراق الروسى والسوفيتى ويعتبر من اهم مؤرخى حضارة الشرق ، ومؤسس المدرسة التاريخية للاستشراق الروسى والسوفيتى .

وينظر الى فاسيلي فلاديمير وفتسي بارتولد على انه مؤرخ (آسيا الوسطى قبل كل شيء) كما قال هو عن نفسه ولكن مما لا شك فيه ان اهتماماته الفكرية شملت تاريخ الشرقيين الآذنى والاوسيط وتاريخ جوف آسيا .

وعالج بارتولد العديد من جوانب الحضارة العربية — الاسلامية — فى العصور الوسطى — فقدم مجموعة من الدراسات التى تناولت تاريخ الاسلام وتاريخ الخلافة العربية — الاسلامية ، وتاريخ ايران الاجتماعى والثقافى وجغرافيتها التاريخية ، وتاريخ القوقاز وما وراء القوقاز ، وتاريخ الشعوب التركية والمغولية ودراسة نظمها القبلية ، وتاريخ النقوش والمسكوكات الاسلامية .

ولقد قسفل بارتولد مكانة كبرى داخل عالم الاستشراق — فنجد المستشرق资料 الفرنسي بيليو يقول عنه معرفته الواسعة وعقله الثاقب والدقيق وشمولية موضوعاته وتنوعها ، جعلته يحتل مكانة مرموقة لم يصل اي منها اليها ، كما ان تعاونه وعدم تحيزه وشهامته كانت على مستوى كبير من السمو كما هو الحال في عمله كعامل .

وتتجدد الاكاديمى كراتشفسكى يرى ان اسم برتولد من الاسماء التي لن تنسى الابنة فى تاريخ حضارتنا وفى تاريخ العلم العالمى .

ونجد المستشرق الانجليزى ا. دنيسون روسى يكتب بعد وفاة برتولد « يمكن القول وبجرأة ، انه مع موته برتولد خسر العالم اكبر طاقة علمية في تاريخ الاسلام » .

ونجد المستشرق الكبير مار يقول عنه (لم يصل اي من المستشرقين والمؤرخين في اوربا الى المرتبة التي وصلها برتولد ، ودراساته عن الغرب لا تقل أهمية عن دراساته عن الشرق) .

وشكّلت اسهامات بارتولد الفكرية ونشاطه العلمي نقطة تحول أساسية في مسار الاستشراق الروسي والsovietic في نظرته الى التراث العربي والاسلامي .

فبارتولد – بدراساته المتنوعة انطلق من رؤية تقوم على مكافحة نظرية التفوق الغنوصي التي سادت النواائر العلية بالقرب الاوربى في اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، والتي تنظر الى العقل الشرقي كعقل روحيٍّ غيبىٍّ ، ميتافيزيقىٍّ و أكد بارتولد على ؟ لا توجد روح ثابتة للشرق ولا روح ثابتة للغرب وأن التضاربة الدجالية من صنع شرطٍ عوب للشرق والغرب ، وهي في تطور وتفاعل دائمين وأشار الى انه بينما كانت اوربا ترزع في القرون الوسطى تحت سطوة افكار الفيبيبة والعقلاوى ، ولم يكن بارتولد ماركسيا وكان من المؤمنين بدور حاسم للمؤثرات الحضارية في سير التاريخ . نشر خلال الاثنين وأربعين عاماً من نشاطه العلمي ما يزيد على اربعين ألفاً علميًّا ما بين بحث ومقالة ولقد وتعليق . وبجانب هذا فقد اضطلع بتحرير مائتين وست وأربعين مقالة من أجل (دائرة المعارف الاسلامية) ولقد نشر دراساته باسلوب ميسر ليفهمه القارئ غير المتخصص وقد كتب معظم دراساته في الفترة السوفياتية وعقب ثورة اكتوبر شغل بارتولد منصب الرئيس الدائم للجنة المستشرقين بأكاديمية العلوم السوفياتية ، وأسهم في العديد من الانشطة العلمية في داخل وخارج الاتحاد السوفياتي ، وساهم بدور هام في ايصال جوانب أساسية من الفكر الاسلامي وبشكل موضوعي للقاريء الروسي ، وعلى الرغم من أنه اعتبر (كرومير) المستشرق الانجليزى مؤسساً لعلم الدراسات الاسلامية في اوروبا فقد نقد انكاره المخلصة في مؤلفه (تاريخ الامم السائدة في الاسلام) ومن اهم مؤلفات وأبحاث بارتولد (الحضارة الاسلامية) ، (العالم الاسلامي) ، (علماء النهضة الاسلامية) ، (حول تاريخ الحركات الدينية في القرن العاشر) ، (عالم الاسلام) ، (الخليفة والسلطان) ، (تركستان من الفتح العربي الى الفزو المنغولي) الخ .

ويعد برتولد من أهم وأبر ممثلي حركة الاستشراق الروسية والسوفيتية وقد لعبت مدرسة الاستشراق الروسية دوراً هاماً في كشف جوانب مضيئة من تراثنا العربي - الاسلامي الذي أغنى بدوره الثقافة الروسية والسوفيتية المعاصرة - وساهم في ذلك مستشرقون كبر تولد وغيره مؤسس (المتحف الآسيوي) الذي أقيم في بطرسبورج (العاصمة) - والذي أصبح بمثابة المركز الرئيسي لحركة الاستشراق الروسية لمدة تقارب نصف قرن .

لقو وقف برتولد ضد المحاولات الانعدامية تجاه التراث العربي - الاسلامي والتي كان يتف خلفها البلاط القيصري واللاهوت الروسي المتعصب لارثوذكتسيته والانجلجنسنيا اليهودية الروسية المتغيرة بالايديولوجية الصهيونية .

كما ساهم في تطوير كل ما هو ايجابي وعلمي وانسانى في المدرسة الروسية ، أثناء نشاطه وعمله في مجال حركة الاستشراق الانسوفياتي ووقف ضد النزعة المركزية الاوربية والآسيوية مؤكدا على أهمية الانفتاح على الجانب الانساني والديمقراطي والعلماتى والتحرر في كل ثقافات الشعوب القاطنة في شرق الكرة الأرضية او غربها .

اقرأ في الأعداد القادمة

دراسة عن الاستشراق

السوفيتى

بقلم : د. علاء حمروش

حوار مع الروائي السوري

حيدر حيدر

اجراه : حلمى سالم

لم يحقق الروائي السوري حيدر حيدر تميزه الفنى من خلال كتابته السياسية الصريحة فحسب ، بل انها حققه – أساساً – بخصوصية أدواته الأدبية وخصوصية عالمها الروائى .

منذ روايته الأولى (الفهد – ١٩٦٨) وحتى روايته الأخيرة (وليمة لاعشاب البحر – ١٩٨٤) هناك زمن من الجرأة اللغوية الشديدة ، وقدرة على اقتحام مجتمعاتنا العربية بمصنع الجراحين .

رواياته الأخيرة (وليمة لاعشاب البحر) تشرع للمجتمع العربى كله ، عبر مجتمعات محددة ، ولهذا ، فلم يجد من ينشرها له ، حتى اضطر لطبعتها على نفقة الخاصة . وبعد طباعتها لم تدخل معظم البلاد العربية ، وبخاصة تلك البلاد التى تتصدى لها الرواية بالتلعيرية والعلاج .

في قبرص – حيث يعمل مسئولا ثقافيا بمجلة « صوت البلد » – ، وبعد صدور وليمة لاعشاب البحر بقليل ، كان هذا اللقاء :

س – في تقديرك ما هو الملمح الذى تختلف فيه كل رواية لك عن الأخرى ؟ وهل يمكن اعتبار كل رواية مرحلة منية متكاملة ؟

ج – هذا السؤال يمكن أن يوجه إلى النقد . هؤلاء يميزون ملامح الاختلاف والتشابك . بالنسبة لي يصعب على تحديد هذا الملمح بدقة ووضوح . إنما بالأمكان تخطيط جواب أولى ، عام : اختلاف أو تميز أي رواية عن الأخرى يحدد موضوع العمل ، وزمن الكتابة ، والأدوات الأسلوبية التي تنمو وتتضخم بالتجربة والممارسة . فمثلاً بين أول عمل روائي كتبته في العام ١٩٦٨ وهو « الفهد » وبين « الزمن الموحش » في العام ١٩٧٤ ، هناك ملامح

وافحة وتبينات جلية في الموضوع والزمن والأسلوب . إنما لكن منها خصوصيته وانشعاعاته وانعكاس نبرته وايقاعه .

كل رواية أو عمل فني يتكمّل بالآخر . التجربة الفنية والمراحل حلقات متصلة في النمو والتصاعد والنضج ، واى عمل لا يلغي الآخر إنما هناك تمواجات في بحر او محطات في رحلة قطار هي رحلة الفنان في العالم .

س - بعض النقاد يرون ان الروائيين العرب ما يزالون يستعمرون الاشكال الغربية في الكتابة الروائية ولم يتوصلا بعد الى تأسيس شكل روائي عربى خاص . هل هناك اشكال يمكن ان تعتبرها اصولاً عربية للكتابة الروائية ؟ كيف ترى طرف تعامل بعض الروائيين العرب مع بعض اشكال التراث الروائية ؟

ج - الغرب هو الذى يقول انا نستعمir اشكاله الروائية ، انطلاقاً من المركبة الغربية ونزع الهيمنة وحس التقوّق والاستشراف الفجع ، وبعض النقاد العرب التقىوا هذه الاطروحة وعكسوها على الاشكال الأدبية الحديثة في الرواية والشعر والمسرح في بلادنا . التراث الأدبى والفنى والفلسفى ، والعلوم ، اقاليم عالمية مشتركة بين الأغريق والعرب والهنود والصينيين والأنارقة ، ومن ثم الغرب . وهذا التراث شهد حركات انتقال من الشرق الى الغرب ثم العكس ، وعبر هذا الانتقال حدث التفاعل الكوني للثقافة . ابن رشد يوضع في موازاة ارسسطو . ابن خلدون اكتشف مقولات جلية ومادية توافق بعض كثيوفنات ماركس وهيرفل . دون كيشوت لسرفانتس تأثرت بآلف ليلة وليلة .

هذا التفاعل طبيعي في سياق العملية الثقافية بما انها أساس للحضارة . ما هو مهم المدفأ والغائبة . اتنا نستعمir الان التكتولوجيا الغربية من السيارة الى المفاعل النووي . من اجل ماذا ؟ المنفرض في هذا الامر التقدم والتنمية لمجتمعنا المتخلف . اكثر الناس قدرة على التمثل هم : العرب ، وانا اعنى هنا العرب المحدثين المدركون لتدور مجتمعاتهم ، والرانين وطنينا وحضاريا الى ضرورة قيامه هذا المجتمع على اسس مصرية بعيدة عن التبعية والهيمنة . هذا ينطبق على الاسلوب الروائي بما هو شكل يهضم ويتمثل ويوضع في سياق النهوض الثقافي - الحضاري الجديد . بعد خمسين عاماً او اقل لن يكون اسلوبى او اسلوب الطيب صالح او اسلوب هاتى الراهن او اسلوب جبرا ابراهيم جبرا او اسلوب ادوار التigrat ، الا اسلوباً عربياً جديداً وتأسساً في حداته .

الاسلوب الروائى العربى القديم تمثل فى الف ليلة وليلة وكليلة ودمته وحديث عيسى بن هشام وحكايات الجاحظ وسرد السيرة .
السؤال : هل هذا الاسلوب القديم قادر على استيعاب موضوعات العصر الجديد المعتقد ؟ اما اقول : لا . لماذا ؟ لأننا في الرواية الجديدة لا نحكي حكايات ولا نسرد سيرة بسيطة ولا نقدم قصة مسلية او فكاهية تروى في بلاط الامراء او سهرات الشتاء الباردة .

سياق حياة جديدة مغایرة ، مليئة بالصراع والتعقيد . انتقال عنيف ذرى في عصر البداوة والمدنية البسيطة الى عصر العلوم والتكنولوجيا والسلطة والدولة والاستعمار الجديد وحركات التحرر والأسلحة المتطورة . عصرنا مفارق كلية للعصر القديم ، يطرح اشكالاً جديدة في كل شيء انتقالاً من الكتابة على رق الغزال وبأسلوب السجع والمقامات الى الاسلوب الحديث ، وانتقالاً من الكتابة عن رحلات صيد الأمير في الصحراء الى الكتابة عن القمع والكبت والحرية والجنس والاجتياح الاستعماري والدكتوريات العسكرية والانسان المهمش .

بعض الروائيين العرب يستعدين الان اشكال الف ليلة وليلة او المقامتات ارتداداً الى الاصول كما يتوهون . قرأت بعض هذه الاشكال . احسست أنها عاجزة عن الاحاطة بكلية الموضوع وجوهره الاحتداوى ، كما شعرت أنها واقمة في احبولة شكلانية صرفة هي: التعلم على تقليد الشكل القديم واستغراب الانتباه في أن تكون ونية للشكل الاصولى أكثر مما هي وفية للموضوع – المعنى . أنها حالة من حالات الهروب الى الوراء .

من – ما هي النماذج البارزة لكتابه الرواية السياسية بين الروائيين العرب ؟ ولماذا ؟

ج – معظم النماذج الروائية العربية تدخل السياسة في صلب أعمالها . ومن هذه النماذج عبد الرحمن منيف وحنا مينة وغالب هلسا وص��ن الله ابراهيم وهانى الراهن وفاتح طعنه مرحان والياس خوري .

ثمة حرق في نوعية وكينية تناول العامل السياسي بين هؤلاء . ربما كان عبد الرحمن منيف الأكثر استغراقاً في هذا الموضوع كمسح كلی ، وكم تنفيضي يتحلون في روایاته الى كابوس ثقيل وضاغط يلهب اعصابه ، وبالتالي يحطم اعصاب القارئ .

اما لماذا هذا العامل السياسي يؤرقنا جميعا ، فهذا يعود الى اكساحه لحياتنا اليومية في مرحلة دقة وحادة ، تعبر فيها بلادنا على خط صراط المطهر بين النهوض والسقوط.

س - كيف ترى الكتابة الروائية في مصر من خلال ما اطلعت عليه من روايات ؟

ج - في عمر القراءة ، قبل انتقاح الكتابة ، قرات بشفف ، الرواد: يحيى حقي ، المازنی ، محمود تيمور ، محمد عبد الحليم عبدالله ، على احمد باكثير ، توفيق الحكيم ، تلا ذلك نجيب محفوظ ، يوسف ادريس ، ابو المعاطي ابو النجا ، يوسف الشaroni .

في مرحلة الكتابة قرات التيارات الجديدة ، ادوار الخراط ، صنع الله ابراهيم ، الغيطانی ، يوسف القعيد ، عبد الحكيم قاسم ، في الرواية ، وفي القصة ابراهيم اصلان ومحمد ابراهيم مبروك ويحيى الطاهر عبد الله .

جاءت فترة القطيعة بين مصر والعرب . عزلت مصر وعزلنا عنها ثقافيا على مدى سبع سنوات عجاف . الان نصلنى بعض الكتابات الروائية الجديدة . ليس بامكانى ان احكم على الجديد وهو في طريقه الى التبلور ، انما استطيع تمييز نبرة جديدة ، وحساسية منفردة مفارقة ، لكنها مغامرة وتجريبية وليس هذا خطأ كما ليس تشجيعا .

الزمن من خلال تراكم نوعى واكمال فنى ، سيفحدد ما اذا كانت تجربة عبده جبير او ابراهيم عبد المجيد او براء الخطيب ، على سبيل المثال ، ستكون حلقة متاسكة وبنيانا صلبا في سياق القلعة الروائية التى اسسها الرواد ومن تلامهم من الجيل الثانى.

س - بعض النقاد يرون ان ابرز ما يميز روایتك الاخيرة « وليمة لاعشاب البحر » - واعمالك بعامة - ثلاثة عناصر :

- الاول هو : المزج الجيد بين السياسي والفنى .

- الثاني هو : الدخول في لحم المجتمع والنظم العربي .

- الثالث : الاعتناء الشديد بتتجديد وخصوصية لغة القص الروائى .

ما هي معايير المزج الجيد بين السياسي والفنى ؟

ولماذا يصبح تجديد اللغة ضرورة في العمل الروائي ؟
والي اي البلاد العربية دخلت الرواية مادامت تقتسم « التابو »
المحرم في بلاد العرب وتعريه ؟

ج — سؤالك اطروحة طويلة ، مباغطة ، سأحاول الاجابة على عناصرها بما يساعدني التركيز والانتباه والتأمل خاصة ح حول موضوعه المزج بين السياسي والفنى دونما اختلال في المعايدة .

من خلال تجربتي في الكتابة ، وهى عملية نقد وانتباه ومقارنة وقراءة ، لاحظت في كتابات الآخرين عن الموضوع السياسي استغرافاً مباشراً في الخطاب يصل إلى حدود الفجر والرتبة المباشرة ، يتلوه في أعماق القارئ نوع من الاستنكاف عن التواصل . عندما قررت أن أكتب رواية « وليمة لاعثتاب البحر » وهى ترتكز في أساس من أساسياتها على العنصر السياسي ، تذكرت — نديا وانتباها — ان روايتنى ستكون مملة ومباعدة واستنكافية فيما لو كتبتها وكان العنصر السياسي هو الذى سيقود أحداثها ويوجه مسارها .

ما الذى حدث على مدى سنوات كتابتها وأنا اواجه هذه المحرقة : السياسة ؟

بعد الكتابة الأولى التخطيطية ، ومعظمها كان سياسياً طاغياً ، بدأت المرحلة الثانية من الكتابة . تضمنت تقطيعها بلا رحمة لاوصال سياسية مباشرة ، ونافلة . ثم بدأت بتشتيت الجسد السياسي إلى ذرات في نسيج العمل الروائي . عملية التناشر في ثانياً النسيج خفت من بهاظة هذا السياسي اللعين . التمتع وتلونت حيوات بشرية ، السياسي في حياتها جزئيات متناشرة مع الذكريات الأخرى الأكثر أهمية وتمركا .

ان علبة بو عناب مثلاً وهى شخصية مركزية في الرواية وتمثل في الرمز الروائى الثورة المغدورة ، ت يريد أن تحيا ، رغم الخيبة والخذلان ، بشوق لا حدود له يصل بها حد ارتكاب حماتات غريبة وشاذة .

لقد اكتشفت ، وأنا أكتب الرواية ، ان حياة الأشخاص وعلاقاتهم أكثر أهمية من اي شيء آخر . حتى وهم مخدولون

سياسيًا يريدون أن يحيوا وتحقق بشرى لهم . اذن ! العنصر السياسي موجة عارمة في بحر مضطرب لكنه ليس البحر .

موضوع اللغة وتجديدها ولمعانها الشعري يدخل في الخصوصية الشخصية لكل كاتب وأسلوبه . بالنسبة لكتابي أنا مطارد أبدا بهذه التهمة الزهرية الجميلة : اللغة . حتى الآن لم الحظ ناقدا يتحدث بدءا إلا عن شعرية أو نقاوة أو لمعان اللغة ، فيما أكتب . لم يلاحظ أى ناقد مسألة التقدير والكثافة التعبيرية وشحنة الدلالة الرمزية في هذه اللغة - الموضوع . العبارة الموجهة كدلالة على موضوع متوجه منصهرة فيه ومتواشجة معه تواشج أشجار وأغصان الغابة . هم دائمًا يقيمون فصلاً أو نوعاً من الانبعاثات اللاشعوري في مواجهة هذه اللغة الجديدة . اللغة الدرامية التي تظلل وتشتبك مع الموضوع الدرامي - الملحمي .

مغامرة أسلوبية ! تجديد متمايز ! أنا أقول بأسلوبى اللغوى: أن اللغة العربية أفنى من القاموس وأخصب مما كتب أو حكى بها ، لكنها وعرة وتبليق بالمغامرة والاكتشاف والإبحار ، وحداثتها توصل إلى موضوعها الحديث : المعنى .

الرواية لم تدخل إلى أي بلد عربي سوى لبنان لمدم وجود رقابة . السبب في منعها اقترابها الشخص من المحرمات العربية وهتكها لستر المقدس والمستبطن والقمع السياسي والاجتماعي .

س - وليمة لاعشاب البحر عمل تشريري حاد لجسد المجتمع العربي في الحقبة الأخيرة . لماذا كانت هذه المغامرة في مرحلة التدهور والتجمّع والموت ؟

ج - في السنوات الأخيرة ، من السبعينيات حتى الآن ، طفت موجات من التدهور السياسي والارتداد الثقافي ، كسرت النهوض الذي تجلّى في حقبة الخمسينيات والستينيات . اندرحت حركة التحرر الوطني العربية بتصعيد مد يمكّن مدرع بడكتاتوريات عسكرية غاشمة ، معادية للديمقراطية والتقدم . المجتمع العربي (الذى بدا وكأنه خطوات إلى الأمام في حقول التنویر والديمقراطية والتوحيد السياسي والتنفتح الانساني) ، تدهور وهو إلى هاوية الانحطاط والظلمة والقمع والفتوك بكل ما هو

شرق ومزدهر من الثقافة الى السياسة الى الايديولوجيات السلفية الى دوبيلات ملوك الطوائف وحروبها المذهبية والاقليمية.

في ظل هذه التحولات البربرية والقبع والفساد والتفك الاقليمي وهدر قيمة الانسان وحريته ، احسست بذوافع قوية لأن اقول شيئا يمس هذا الخراب وينضخه . من خلال استعادة قوة الروح التي تجلت وقائع واحاداثا جرت نسق سطح الخريطة العربية . هكذا دخلت في مغامرة خطرة واشتباكية مع كل ما هو ظلامي وفاسد وبربرى لاعرى البشاعة وأفضح العسف والقى ضوءا على ما هو حميم وجريب وصادمى وطليق ، غير أنه بالنتائج السلبية والارتكاسات المضادة ، ومدرك في الان ذاته ان عملا كهذا سيمنع ويحارب وينهى من «سلطة العربية الاستبدادية» والدولة المهيمنة بقوة بطيئها وازدرائها للحرية والانسان في بلادنا .

لقد رفضت دور النشر نشر الرواية ، ومنعت من الدخول الى الدول العربية «التقدمية والوطنية» اساسا ، فكان على ان اطبعها على نفقتي في قبرص وأوزعها سرا بشنيل محدود . ما هو اساسي : ان الرواية وجدت وصارت حقيقة واقعية ، وهي الان تداول بعشرات النسخ بين ايدي قطاعات من المثقفين والقراء في معظم البلاد العربية . انتى حزين لأن معظم النسخ مازالت متراكمة في بيتي ، ولكنني غبور بالرسائل التي وردتني من الاصدقاء ، وبالتنويهات الخاطئة التي تلقى على هذا العمل الجيد والجديد .

الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان

مر المجتمع اللبناني ، في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن الحالي ، بمرحلة نحو تارىخي ، هي مرحلة الانتقال من السيطرة العثمانية إلى انتساق الإمبريالية الغربية ، وتحولت علاقات الانتاج ، من علاقات اقتصادية استبدادية إلى علاقات راسمالية — تبعيه .

وفي الفترة ما بين الحربين العالميتين . وتحت الانتداب الفرنسي ، نمت في لبنان بذور المجتمع البرجوازى — فيتبعه للغرب .

في ظل هذه التحولات الاجتماعية ، كان طبيعياً اذن ، ان تظهر تحولات أدبية (او حركات أدبية) تحمل سمات تلك المرحلة ، وتكون نجسیداً فنياً نوعي الأديب .

وفي تلك المرحلة ، كانت الحركة الرومنطية ، هي الحركة الأدبية البارزة في الوطن العربي ، وبصفة خاصة في لبنان .

لكن لماذا كانت الحركة الرومنطية تمثل أدب تلك المرحلة ؟

وما هي الأسباب التي أدت بهذه التحولات الاجتماعية إلى انتاج أدب رومنطيقي ، وليس أدب كلاسيكي أو واقعى مثلاً ؟

لماذا ارتمت الرومنطية المتحمسة في أحضان الطبيعة وقد نال منها اليأس ، ولماذا تطلعت إلى المنفذ في المرأة والقيثاره والنجوم ؟

لماذا اقتحم الرومنطيقيون بعض الفنون الأدبية الجديدة (وقتذاك) كالقصة والرواية ثم عزفوا فيما بعد ، ولما ز حاولوا تغيير بنية التصيدة العربية ؟

ولماذا كان على الأدب الرومنطique أن يختفى في مرحلة لاحقه ، ليحل محله أدب واقعى ؟

هذه بعض الأسئلة التي يطرحها هذا الكتاب ، ويقوم بتحليل الأدب الرومنطique كأدب تلك المرحلة التاريخية في المجتمع اللبناني .

مهمة الكتاب اذن ، هي الكشف عن « الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان — بين الحربين العالميتين » ، أدب جبران وأبي ماضى والمعلوم وأبى شبكه ومى زياده مؤلفة الكتاب هي الناقدة والمفكرة والأديبة اللبنانية « يمنى العيد » .

يبدأ الكتاب بتوضيح العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في تلك المرحلة التاريخية ، وينتقل الى أسباب ظهور الأدب الرومنطيقي . ففي تلك المرحلة كان صعبا على الوعي الرومنطيقي أن يعي طبيعة المجتمع الذي في طريق التكون ، وطبيعة العلاقات فيه ، بسبب دخوله في شبكة الامبرialisية الغربية « والتي كان يتكون في إطارها المجتمع البرجوازى الجديد وفق نموذج غير معروف سابقا ، و مختلف عن نموذج المجتمع البرجوازى الحاضر في الوعي الرومنطيقي . لقد كان الوعي الرومنطيقي يتطلع الى نموذج المجتمع البرجوازى الحاضر الغربي الحديث وليد الثورة الفرنسية الكبرى . غير ان الحركة التاريخية الفعلية كانت تأخذ في لبنان خاصة وفي البلدان العربية عامة ، منحى آخر . فالانتقال الى رأسمالية تبعيه ، او الانتقال من السيطرة العثمانية الى السيطرة الامبرialisية ، لم يكن ليحل الناقضات الاقطاعية الجذرية ، بل ذهب في تعديقها . من هنا كانت خيبة الامل في رؤية المجتمع يرتفع إلى مستوى التطور المأمول ، ومن هنا كان يأس الرومنطية في رؤية تحقيق مثلها عن الحرية والعدالة . وفي مواجهة تلك الظواهر الاجتماعية الجديدة ، كان الرومنطيقي يجهل الاسباب الحقيقة الكامنة في بنية العلاقة الكولونيالية » .

بعد ذلك يوضع الكتاب مهمة الناقد في التعامل مع هذه الظواهر والحركات الأدبية ، وكيفية انتاج المعرفة بها . إنها المعرفة التي تتكون وتتطور في المسار التاريخي لحركة التحرر الوطني للشعوب العربية من السيطرة الاستعمارية « فحقيقة تعقد العلاقة الكولونيالية لا تستطيع أن تكتسب لوعي رومنطيقي حبيس أوهام البرجوازية الناشئة ، بل هي تكتشف لوعي مادى جدلی تدفعه الحركة التاريخية نفسها مثل هذه المعرفة العلمية » .

الأدب الرومنطيقي اذن ، يتلاعماً تاريخياً وأدبياً مع مرحلة معينة من مراحل حركة التحرر هذه ، « فلابد اذن — في فهمه وفي الحكم عليه — من النظر فيه ، ضمن هذا الإطار الذي يرسم حدود نزدته وأوهامه ويحدد مختلف أشكال قدرته وعجزه في آن واحد معاً » .
ويوضح الكتاب ، مرحنتين ، من بعدهما الأدب الرومنطيقي :

١ - رحلة تكون ، وهى مرحلة حماس ، هاجم فيهـا الأدب الرومنطى كل الظواهر الاجتماعية المختلفة التى كانت تعيق تطور المجتمع اللبناني فى إطار علاقات القطاع الاستبدادية العثمانية (الطائفية ، الجهل ، التبعـب ، العـادات والتـقـليـد البـالـيـه ، اللـاعـدـالـه ، الـلامـساـوـاه) .

٢ - مرحلة نضج وتميز (كـأـدـب روـمـنـطـيـقـى) ، وهـى مرـحـلـة يـاسـ ، واـكـبـت زـوـالـ الاستـبـدـادـ العـثـمـانـيـ ، والـارـتـبـاطـ بـدـلاـ مـنـهـ ، بالـرـاسـمـالـيـةـ الغـرـبـيـةـ ، وـالـتـىـ لمـ يـسـطـعـ الـوـعـىـ الرـوـمـنـطـيـقـىـ فـهـمـ تـعـقـدـاتـهاـ «ـ نـكـيفـ لـاـ تـحـلـ مـشـكـلـاتـنـاـ مـعـ مـجـىـءـ الـفـرـبـ ، مـعـ مـجـىـءـ الـحـضـارـةـ !!ـ » .

وعندما يعجز الأديب عن التعامل مع الواقع الاجتماعى ، وفهمه كتناقض طبى محرك للتاريخ ، وصراع يرتبط بعلاقات الانتاج الخاصة بهذا المجتمع ، عنـدـهـ ، يـبـدـوـ لهـ هـذـاـ الـوـاقـعـ ، اوـ هـذـاـ التـنـاـقـضـ ، تـنـاـقـصـاـ مـيـتـافـيـزـيـتـاـ بـيـنـ الـفـرـدـ وـالـجـمـعـ ، وـبـيـداـ بـحـثـ الـأـدـبـ خـارـجـ الـعـلـاقـاتـ الـاجـتمـاعـيـةـ ، لـذـلـكـ مـثـلـاـ يـقـولـ جـبـرـانـ «ـ فـلـتـكـ ثـقـتـكـ عـظـيمـةـ بـالـأـحـلـامـ » . (*)

وقد يصل العجز الرومنطى في التعامل مع المجتمع ، إلى أن يقطع الرومنطى علاقته بالأرض ، ويبحث له عن موطن آخر ، حيث تنفصل الروح عن الجسد لتسكن الفضاء والنجوم (***) .

وبتحليل أعمال جبران ، كأبرز ممثل الأدب الرومنطى في لبنان ، ترى الكاتبة « ان جبران يجعل من الصراع الملازم لحركة التناقض الطبى والذى هو صراع بين الطبقة المسيطرة وبين الفئات الشعبية ، صراعا بين هذه الطبقة وبينه هو كـأـدـبـ . وبالـتـالـىـ فالـحلـ لمـ يـعـدـ فـيـ يـدـ الجـمـاهـيرـ وـنـصـالـهـ ، بلـ هـوـ فـيـ يـدـ الكـاتـبـ . انـ الـفـرـدـ هـنـاـ هـوـ الذـىـ يـحـمـلـ الـحلـ ، فـيـ هـذـاـ الضـوـءـ يـبـدـوـ طـبـيـعـاـ ، بلـ ضـرـورـيـاـ ، انـ يـنـتـهـيـ الـأـمـرـ بـالـفـرـدـ ، حـاـمـلـ الـحلـ ، إـلـىـ أـنـ يـكـوـنـ النـبـىـ ... » . ثم « انـ نـقـطـةـ الـوـصـولـ فـيـ سـيـرـورـةـ هـذـاـ المـنـطـقـ كـانـتـ الـبـنـوـهـ التـىـ أـعـلـنـهـاـ جـبـرـانـ فـيـ الـمـرـحـلـةـ الـاـخـرـىـ مـنـ حـيـاتـهـ ، نـكـانـ فـيـهـاـ —ـ أـىـ فـيـ بـنـوـتـهـ —ـ مـصـلـحاـ مـنـ مـوـقـعـ اوـ مـنـ خـارـجـ الـجـمـعـ » . (***) .

** جـبـرـانـ خـلـيلـ جـبـرـانـ ، «ـ الـمـجـمـوـعـةـ الـكـامـلـةـ »ـ بـالـعـرـبـيـةـ —ـ دـارـ صـادرـ —ـ بـيـرـوـتـ . ١٩٦٤

*** نـوزـىـ الـمـعـلـوـفـ «ـ عـلـىـ بـسـاطـ الـرـيـعـ » .

**** كـاتـبـهـ «ـ النـبـىـ »ـ بـلـيـهـ كـاتـبـ «ـ هـدـيـقـةـ النـبـىـ » .

وترى المؤلفة ، بأنه ، اذا كان تأزم الوعي في تلك المرحلة « كوعي سياسي وطني » سببه تعقد فهم حركة الواقع الاجتماعي المتحول ، فنان تأزم هذا الوعي « كوعي ادبي وطني » سببه وضع اللغة العربية التاريخي ووضع الادب العربي ، اي « انقطاعهما خلال مرحلة الانحطاط الطويلة عن ان يكونا ممارسين وعلى اتصال مستمر بالحياة » .

وكان من الطبيعي ان تقدم الحركة الرومنطيقية تجديدا في الادب العربي ، فماذا قدمت وكيف ؟

أولا ، اقتحمت الحركة الرومنطيقية بعض الفنون الادبية الجديدة ، مثل القصة والرواية .

ثانيا ، حاولت الرومنطيقية تغيير بنية القصيدة العربية وتحريرها من اطارها التقليدي .

أولا — محاولة فني القصة والرواية :

تشير الكاتبة الى ان الرومنطيقيين لم يحاولوا هذا الفن الا في المرحلة الاولى لهم ، ثم عزفوا عنه في المرحلة الثانية .

نجبران كتب القصة في عام ١٩٠٥ « عرائس المروج » ، وعام ١٩٠٨ « الارواح المتمردة » ، وعام ١٩١١ « الاجنحة المتكسرة » ، وبعد ذلك « ما عاد اليها الا نادرا ، وانصرف الى المقطوعه من نوع الشاعر المنشور ، والى المثل والموعظة » على حد تعبير ميخائيل نعيمه . فلماذا ؟

لان القصة او الرواية تعتمد في بنائها الفنى على مقدرة الاديب على بلورة المعالم المميزة لشخصية ابطاله في استقلال عن شخصيته هو ، وأن تعيش هذه الشخصيات حياتها عبر مسار مليء بالتغييرات والتناقضات ، والأديب مدعو بذلك لانضاج نتاجه في اطار تعميق علاقته بالواقع .

« اذا كان الاديب الرومنطيقى مازال ينضج ادبه ، في المرحلة الاولى لهذه الحركة ، ويحاول كتابة فني القصة والرواية في اطار علاقة مازالت قائمة بينه وبين الواقع ، اي اذا كان يحاول امتلاك الواقع في اعادة صياغته هنا قصصيا او روائيا ، فانه مع عزوفه ، عاجز عن امتلاك الواقع بل مع تحقيق علاقة القطع معه ، كان يعزف عن انضاج فني القصة والرواية ، لينضج ، فنيا ، اعادة صياغة ذاته النامية نحو عزلتها ، الباحثة في يأسها عن البديل » .

لذلك ، نزعت الرومنطية في مرحلة نضجها إلى الشعر ، وكان الرومنطيقيون في غالبيتهم من الشعراء .

ثانياً - محاولة تغيير القصيدة العربية :

أمام عجز الأشكال الأدبية القديمة ، بحث الرومنطيقيون عن أشكال جديدة (لتقول تحول الواقع ، حسب وعيهم) خاصة في آداب الغرب وغنوته . لذلك طرقت الرومنطية إلى النواحي التقنية في القصيدة العربية «المجوه بيجور الخليل وأوزانه» وحاولت التجديد في بنيتها . ونحو الرومنطيقيون اللبنانيون ثلاثة مناح في ذلك :

المحى الأول ، وتمثل في محاولة الخروج على بنية القصيدة العربية التقليدية ، فيما سمي بالشعر المنثور .

المحى الثاني ، وتمثل في بعض التغييرات ، التي لم تعدل في بنية ما عزفوا عنها «ليعودوا إلى نظم الشعر وفق قوانينه الكلاسيكية» .

المحى الثالث ، وتمثل في بعض التغييرات ، التي لم تعدل في بنية القصيدة الكلاسيكية ، مثل : شكل الالتزام بالقافية ، والتصرف ببحور الشعر ، وازدهار التوسيع الأدلى

«وعليه كان من الطبيعي أن تأتي محاولة الريحاني المتأثرة بالغرب ولذلك محاولة جبران ورشيد أبوب وغيرهم ، عاجزة عن أن تصل إلى تميزها . وأنى لها والمجتمع اللبناني يمر بمرحلة تحول مازالت في بداياتها العاصفة المتباينة » والفنون الأدبية مازالت أيضاً في بداياتها تكونها الجيد تستنهض أدواتها وسبلها ! . لقد أجهضت هذه المحاولة . إن ولادتها الأدبية كانت تتضرر نسبياً ظروفاً لها الموضوعية : الاجتماعية والأدبية . أي مرحلتنا الراهنة حيث كان للقصيدة النثرية تأثيرها مع الماغوط وآنسى الحاج وخاصة أدونيس » . وتستدل الكتابة على ذلك بمقتضم نثرى من تصييد أدونيس ، «مفرد بصفة الجمع» :

* «لم تكن الأرض جسداً كانت جرحاً

ـ كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح ، كيف تمكن الاقامة ؟

ـ أخذ الجرح يتحول إلى أبوين ، والسؤال يصيي وطننا .

ـ أخرج أيامه الطفل إلى الوطن » .

الفحوصات وعاصم على المسارح العربية

للباحثة السوفيتية : تمارا الكسندروفنا بوتيتسينا

ترجمة : توفيق المؤذن
عرض وتقديم : ناصر عبد المنعم

ما زالت مشكلة تحديد عمر مسرحنا العربي مطروحة على الباحثين المختصين رغم تقديمهم اسهامات نظرية قيمة يمكن حصرها ، متباعدة ، في اتجاهين رئيسيين : اتجاه يؤرخ للمسرح العربي ابتداء من عام ١٩٤٨ حين عرض مارون النقاش « بخيل » مولبيير متاثراً بفن المسرح الأوروبي ، ويرى أصحاب هذا الاتجاه ان فنون الارتجال وتمثيليات خيال الظل وما إليها من انشطة فنية ، تحوى عناصر الفرجة والمسرحية ، ليست سوى بدايات ساذجة لا ترقى إلى مستوى الفن المسرحي الجدير بالاعتبار . والاتجاه الثاني يعود بتاريخ المسرح العربي إلى أشكال مسرحية قديمة كانت نتاج البيئة الثانية والاجتماعية في المنطقة العربية ، امتدت بتأثير ملموس على المسرح الحديث .

ويستطيع الباحث في المسرح العربي أن يتبعن ان المختصين الأوروبيين يبحثون ، في تاريخهم عن الطور الأخير الذي وصل إليه مسرحهم هم ، من حيث وجود مبنى وخشبة مسرح على النسق الإيطالي وستارة وصالة ومتراجين وريبرتوار ... الغ ، بشكل تأثر معه تصوراتهم احدانية ومحملة بالاحساسات السابقة . والكتاب الذي تعرضه يقدم وجهة نظر أخرى تختلف عما تقدمه « المركبة الأوروبية » التي يقول عنها المستشرق السوفيتي « ن . أ . كوفراد » أنها « تخفي وراءها دائمًا التطبيق الميكانيكي للمقولات والكتشوفات في تاريخ وثقافة البلدان الغربية على الظواهر الملاحظة في تاريخ وثقافة البلدان الشرقية » (الكتاب ص ٧) .

تبدا الباحثة بتنفيذها لرأء القائلين بأن المسرح العربي مازال في مرحلته الجنينية ، وفي مقدمتهم المؤرخين البورجوازيين والنقاد المسرحيين في أوروبا وأمريكا الذين حين يعترفون بوجود المسرح العربي ينفون عنه صفة الأصالة والعراقة ويعتبروه نسخة من المسرح الأوروبي او يقتصر عندهم المسرح على الشرق على المسرح الياباني والصيني والهندي والاندونيسي ويضيفون في حالات نادرة فارس وتركيا .. وتساءل الباحثة . اذا ما عرفنا ان الأدب العربي لم يحظ باهتمام الباحثين الا منذ وقت غير بعيد . فهل نعجب اذا ما بقى المسرح العربي عندهم ، وللملئ هذه الفترة الطويلة ، « بقعة بيضاء » في تاريخ الثقافة العربية ! وتحدد منذ البداية موقفنا حاسما من القضية : عناصر الفن المسرحي عند العرب كانت موجودة في كل مكان ، في البلدان المجاورة ، وفي الأوساط المحلية ، في رقص القبائل الأفريقية ، وفي طقوس الشعوب العربية ، في فن الرواه الجوالين وفي الطقوس الدينية ، لذلك فمن الغريب القول ان المسرح العربي لم يظهر لا منذ فترة قريبة » .

ان يعقوب .م. لنداو الأستاذ في جامعة بنسلفانيا وصاحب أول محاولة عربية جادة للاقاء الضوء على الظاهرة الثقافية والاجتماعية للمسرح العربي ينتهي في بحثه الى انه بينما كان منشأ وتشكل الآداب والموسيقى والفن التشكيلي في البلدان العربية رأسيا على قاعدة من التقاليد القومية ، فان المسرح المحترف قد اخذ ابعاده في منتصف القرن التاسع عشر فقط . وذلك بعد ان نقل ووزع في تربة بكر وبقى في اساسه غريب المنشأ . فهل هذا ممكن ؟ ان الأدب والموسيقى والطقوس الدينية بموضوعاتها المحليّة ونماؤجها الشعبية واحدائها المستددة من الواقع العربي . قد حملت في ذاتها عناصر الفن الدرامي قبل القرن التاسع عشر بكثير ، وبالتالي ازالت « بكارة » تلك التربة التي تحدث عنها لنداو ، فما هي حيث هذا عن غربة المنشأ ؟

اما أستاذ جامعة هارفارد « الكساندر جيب » فان كتابه « الأدب العربي » ، كما ترى تماما الكسندروفنا ، درة فريدة من درر عدم الثقة والارتياح او بالأحرى من درر الجهل بالمسرح العربي . ان كل ما حواه الكتاب يمكن تلخيصه في عبارة واحدة : « ظل مسرح خيال الظل في حالة جينينية ، وولدت الدراما العربية ميته » . ودار العلماء الفرنسيون في ذلك « المركبة الأوروبية » ، اما النقد المسرحي الالماني المعروف بدقته وشموله ولم يحتو تقريراً اى شيء عن المسرح العربي

و عن الناحية العمابية فيه اللهم الا اشارة الى النص المسرحي وردت في كتاب من خمسة اجزاء بعنوان « تاريخ الادب العربي » تأليف ك. بروكلمان ، وفي اعمال اخرى مخصصة لمسرح خيال الظل . اما اعمال العلماء السوفيت فغالبا ما تشير الى الادب المسرحي في حواشيه فقط ، يستثنى من ذلك اعمال كراتشوكوفسكي . و اعمال كريمسكى بشكل خاص ، و آخرون .

و عن جهود الباحثين العرب ترى الكاتبة ان رجال المسرح العرب شرعوا بدراسة مسرحهم منذ بداياته وحتى يامنا هذه بشكل حتىقى وجدى و منتظم وقدمو ابحاث لا يستهان بها منها كتب المسرحيين المصريين زكي طليمات ، وأحمد رشدى ، رشدى صالح ومحمد مندور و محمود تيمور وكذلك استاذ جامعة بيروت الأمريكية محمد يوسف نجم والناسد المسرحي التونسي بن حليم حمادى والباحث السورى سليمان قطانة و مذكرات فوزى فهمى و اعمال المسرحي التونسي المعروف محمد عزيزة .

وتتضى الباحثة في استعراض الاجابات السابقة على لغز اهمال العلماء وال فلاسفة العرب . وهم الذين حملوا لواء متابعة ما بدأه أسلافهم من الفلسفة اليونانية ، لأدب اسخليوس و سوفوكليس و يوريبيديس المسرحي ، ولماذا استقطت عن سابق تصميم من اعمال ارسطو التي تبحث في علم الجمال ، تلك الفصول المخصصة لفن المسرح عند ترجمتها إلى العربية او اسعوا فهمها فترجمت « الكوميديا » في كتاب من الشعر على أنها « المجاء » و ترجمت التراجيديا على أنها المدح !

احدى النظريات تغزو عدم امكانية قيام مسرح عربى الى حياة الترحال التي كانت تعيشها شعوب المنطقة بينما يتطلب من المسرح متقرجا مستقلا ومن اتباع هذه النظرية « زكي طليمات » . ولكن « بغداد » في العصر العباسى و « دمشق » في عهد الخلينة معاوية والاسكندرية مركز الثقافة القديم ، والقاهرة ذات الالف عام والمراکز العربية للثقافة الاسلامية في تونس والمغرب كل هذه المدن العربية الكبيرة كان بوسع المسرح أن يزدهر فيها ويتغلور !

وهناك رأى يقول ان فن المسرح اصبح معروفا في البلدان العربية بفضل توثيق العلاقات مع الحضارة الاوربية ، اي في القرن التاسع عشر ، كان علاقات هذه البلدان كانت قبل ذلك مع شعوب لم تعرف فن المسرح المتتطور (مسرح الشرق كالمسرح الياباني والصيني والهندي والفارسي تتحقق هذا الرأى بسمهولة) . و اكثر النظريات انتشارا حول موضوع تأخر ظهور المسرح العربي نطلق من مؤلف

في أي مجتمع .. وهو يحدد الصراعات مستدلاً بامثلة من المسرح الغريقي كالتالى : « الصراع العمودي » الانسان والنظام العلوى - اراده الله « بروميثيوس » . والثانى الصراع الانقى بين الفرد وقوانين المجتمع « انتيجونا » . والصراع الثالث هو « الديناسىكى » الانسان وقدره المحتوم (الفرس لاسخيلوس) ، واخيراً « الصراع الداخلى » الذى يكون نبئه الانسان مصدرًا لتعاسته « اوديب » . وينفى محمد عزيزه امكانية حدوث هذه الصراعات في العالم الاسلامى . ولا شك ان فرضية محمد عزيزه جديره بالاعتبار ولكنها لا تخلو من مطاعن كثيرة ، فالارتباط بنظام اجتماعى معين ، والتعصب المتزمن قد وجدوا منذ اقدم العصور عند كل انشعوب ، ومع ذلك لم يستطع هذا الوضع اعاقة نطور الفن بشكل كامل .. كما ان المجتمع العربي عرف اشكال الصراع والا نمادها نسمى تبدل المللalat الحاكمة بانماطها واحلاتها وقواعدها الحياتية ومفاهيمها الدينية؟ وماذا عن النزاعات والحرمات الداخلية المستمرة ؟ ان العملية التاريخية لقوانين تطور الثقافة برهنت على ان ولادة المسرح القومى الحقيقى في اي بلد لابد وأن يسبقه تطور عناصر مختلفة مما يؤسس للمسرح مع مقدمات فولكلورية وثقافية (الروحية منها والمادية) يؤدى تراكمها بعد مرور العشرات والمائات من السنين الى نشوء العرض المسرحي الأول . لقد حاول الباحث السورى سلمان قطابة الكشف عن مصادر المسرح العربى في الطقوس والحكايات وعروض خيال الظل ، وبرهن الناقد المصرى نوزى نهمى في اطروحته على ورائة المسرح المصرى المعاصر للأشكال الشعبية القديمة .. أما محمد عزيزه فانه عندما بني نظريته ، لم يوفق تماماً في اختيار مناصرها ، فهو عندما اسسها على المفاهيم الدينية فقط اهمل الفوائض الثينية لطموح الشعب الأزلى منه إلى التأثير ومن التشخيص ، ورفض ان تكون لهما علاقة بما يسمى بالمسرح العربى الحديث ..

وتنهى الباحثة الى ان مختلف الفرضيات علجزة ، وتقرر السير في طريق آخر ، انه ليس هناك اي لغز ، وإن من المسرح العربى قد ولد ولادة طبيعية حسب ما اقتضته العملية في تطور الثقافة العربية وبما انه لم يفلح أحد حتى الان في تفسير عدم وجود المسرح العربى ، افليس من الأسلوب أن نبدأ من البرهان على انه كان موجوداً منذ زمن بعيد جداً . منذ ألف عام وعام !

يقول المثل العربي « لكل شجرة ظلها ولكل بلد طباعه » والمسرح عبارة عن انعكاس الرأى الشعبي في الطياع والأحداث الاجتماعية والظروف المعاصرة . المسرح هو الخشبة المسرحية والمترجون .. هنئين المفهومين ثباتان في المسرح الأوروبي وقلما يثيران الشك واختلاف وجهات النظر . أما في الشرق فالماء يختلف ، لأن الظروف التاريخية الفريدة ، والتقاليد القديمة . والوسط السكلي ، وایقان الحياة ، ونفسية ومزاج الشعب ، كل تلك أمور خلقت جواً خاصاً تماماً لفن المسرحي . الممثل والمترجح هما المنصران الأساسيان للذن المسرحي ، قد يغيب مؤلف النص وقد تغيب الخفة ولكن لابد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقاه .

وتضم الباحثة الجزء الأكبر من كتابها لتبني المظاهر والاشكال المسرحية : المسرحية الدينية (التعزية) اقدم الاشكال المسرحية في العالم الإسلامي والتي قد نجد لها معادلاً عند المسرح الأوروبي في المسرحيات الدينية المسماة بالرغبات الربانية ، وتقارن التفرية أحياناً بالتراجميدية الاغريقية ويرى بعض الباحثين فيها تمثيلاً عن الزراثية وأخرون يرجعونها إلى الملائكة الباباوية وقد دخلت الموسيقى والفرجة إلى الاحتفالات الدينية والمواكب والطقوس في جميع الدول الإسلامية .. بالإضافة إلى احتفالات فضول السنة والأعمال الزراعية وما لها من مواكب مسرحية لاستدرار المطر .. وفي الأدب الشعبي .. قد تكون حنين المسرح ونما في ظل الوحدة المتسمكة للمراسم الدينية بمواكب العادة والآداب الشعبية . وبهت بعد ذلك مغزاها الديني بينما يبقى حس الفرجة ، ونمط بذور المسرح .. وتمضي الباحثة في رصدها للأجناس الأدبية التي تعود إلى القرن العاشر الميلادي لتجد واحداً يمكن نسبته إلى المسرح بشكل مباشر أنها « المقامات » التي تحتوى على بدايات الحوار وبالتالي الأدب المسرحي .

وتسوق حكاية ذات مغزى كبير وهي تحت عنوان « حاول جده » وفيها يتضح أن العرب قد استوعبوا لفن التمثيل في القرون الوسطى على يد معلمين مختصين .

« يقول أحد المهرجين : عندما كنت لا أزال صغيراً اتعلم حرفة التمثيل ، كان معلمي يقول لي : إذا أردت أضحك الناس فاقفعل عكس ما يطلبونه منك ، إذا قالوا لك مثلاً ، ذهب ، ذهب ، فليق ، وإذا قلوا : أبق ، فأذهب . وكل لهم في الصباح : مساء الخير وفي المساء : صباح الخير » .

والنارس الشعبي « الفصل المضحك » كان له ممثلوه من الجوالين أطلق عليهم اسم « المحبظين » الذين قدموا عروضا انتشرت في الشرق العربي وهي تشبه اكثر ما تشبهه الـ *Foolish Comedy* . ثم تقدم *Commedia dell'arte* . ثم نماذج من العرضين الشعبيين مسرح خيال الظل ومسرح العرائس ، وكذلك من صندوق العجائب الذي يعتبر احد اصول المسرح العربي الحديث .

ان العناصر المهدة للمسرح في المعلم العربي سارت في طريقها الخاص دون الارتباط بالمسرح الاوربي الفربي على الرغم من وجود شيء من التوازى في بعض الحالات .. وتصل الباحثة الى النقطة التي يعتبرونها بداية المسرح العربي ! رافضة انها البداية فقد سبقتها الآدب الرائع ، والفولكلور الغنى ، والموسيقى المميزة ، وفن الرواية والحكواتية ، والكوميديا الشعبية ، ومسرح خيال الظل والعرائس المتطور ان جد . وترى انه لا يمكن الانتقاد من اهمية مارون النقاش ولكن من الخطأ اعتبار عرضه الاول قد قام على فراغ .

تناول الكتب رواد المسرح العربي الحديث في مختلف البدان العربية (في الشام ومصر والمغرب العربي) لتحول الى تكون المسرح الوطنية واللامع والسمات المميزة للمسرح العربي المعاصر ، مشاكله وآفاقه ، عثراته وطموحاته .. وتقول الكاتبة اخرا :

ان هذا الكتاب ليس دراسة شاملة ، كاملة لكل النواحي وليس كتابا مدرسيا ، بل هو مجرد محاولة للتمعن في تاريخ الفن المسرحي العربي . هذا التاريخ الذي ظل مجهولا تماما لفترة طويلة ، حتى ساد الاعتقاد انه مبتكر ، ومفاجئ وخيال لقد شق المسرح طريقة عبر كل التحريرات والقيود الاجتماعية ، لقد ظهر في كل مكان في ساحات المدن ، في المقاهي وسهرات السهر ، في قصائد الشعراء المرتجلة وحكليات شهرزاد ، في الاحتفالات والطقوس القديمة ، في قصص المذاق المشوقة ، وخلف المستارة البسيطة لمحركى الدرى . ظهر ، ونبأ ، واثنتين قواه ، حتى اكده حرفيته .

المسرح الموسيقى والمسرح الشعبي في بولندا

انتصار عبد الفتاح

على مسرح «أتينسوم» بالعاصمة وارسو ببولندا قدمت أكاديمية المسرح عرضا فنيا من المسرح الموسيقى بعنوان «الأخلاق للسينما» ! وتدور حول العلاقة بين الأبناء والأباء، وأسلوب حياتهم فالآباء لهم وجهة نظر خاصة ويبحثون عن أسلوب حياة يتفق مع الواقع والأباء يحرصون على ابنائهم من وجهة نظر اخرى وبشكل مختلف عنهم فكل طرف نظرته الخاصة بالحياة ومن خلال هذا المنطلق يبدأ العرض على خشبة المسرح الخالية من اي ديكور سوى الفرقة الموسيقية المصاحبة للعرض وت تكون من عازف بيانو و عازف كي بودرز وهي مجموعة آلات كهربائية تعطي ابعاد ومؤثرات حقيقة و عازف درامز (الطبول) .

ولقد اعتمد المخرج وهو في نفس الوقت المد لسيناريو العرض (أندريه ستتشيلسكي) على مجموعة من الأغاني المختلفة المعبرة عن احداث الحياة اليومية وابرزها في حوار موسيقى حركى يخدم الفكرة التي يريد أن ينفذما فلا يوجد نص مكتوب وانما العرض عبارة عن مجموعة من الأغاني وموسيقى مصاحبة للعرض ولقد استعان المخرج ببعض الاعمال الموسيقية الأمريكية المؤلفين موسيقيين مثل توماس ووالير .

يبدا العرض بدخول ممثل شاب يخاطب الجمهور معلنا انه لا يوجد نص بالمعنى المعروف ولكنه سيتحدى بلغة الموسيقى وسرعان ما يدخل باقى الممثلين (حوالي عشرون ممثلا) ليبدأوا العرض المسرحي من خلال استعراض لرقصات وحركات تعبيرية موسيقية تعتمد على مهارة الممثلين على الحركة والانتقال من مشهد الى مشهد من خلال المستوى العالى للبادئية للذى تساعدهم على الحركة السريعة فالممثل يستطيع ان يتحوال من خلال جسمه الى طفل او كهل ويمكنه ان يتحوال الى نبات زمرة مثلا او الى حيوان (قط - سبع - كلب) مع استخدام الاصوات المختلفة لتقليد الحيوانات

او اصوات من الطبيعة – رياح . سوط مطر . مما جعل ايقاع العرض سريع ومملاً وله ولقد اعتمد ايضا على استخدام الممثلين كديكور لبعض المشاهد من خلال تشكيل المجموعات وتحويلها الى اشكال مختلفة مثل (سفينة – بيت – سرير – آلات موسيقية) .

ونلاحظ في هذا النوع من المسارح في بولندا المستوى العالمي للممثلين في التعبير الغنائي ويرجع هذا الى اسلوب التدريس في اكاديمية المسرح هناك قسم (للصلونج الغنائي والابداع الحركي) للتدريب على الفناء والحركة الابداعية المسرحية .

ومن الملفت للنظر في هذا العرض ان اسلوب الموسيقى المتبعة فيه آخذة شكل اعداد وتوزيع موسيقى والذى قام به كل من يان رانشكونفسكي وبولنتا شينكيفيتش دون الاعتماد على وجود موسيقى خاصة ومؤلفه للعرض ولعل هذا يرجع الى سيناريو الاغانى الذى اعده المخرج من خلال اختياره لتلك الاغانى والتى استطاع من خلالها ان يعبر عن فكرته واسلوبه بشكل اكاديمى مدروس .

لعام الخامس على التوالى قدم المسرح الحديث بوارسو مسرحية « باستور اوكا » تاليف الكاتب البولونى « ليون شيللر » ، وخرج المخرج البولونى « انج لرت » بالتعاون مع المخرج المصرى د/ هناء عبد الفتاح

وكلمة باستور اوكا تعنى اغانى الرعاة (رعاة الابل) . والباستور اوكا مسرحية تتمدد على التقاليد الشعبية البولندية وتمثل اهميتها في أنها تقدم الدراما الشعبية او الدراما القائمة على الاغانى والرقصات الشعبية والاشكال التمثيلية الشعبية ايضا من خلال سرد حكاية خروج آدم وحواء من الجنة وولاد السيد المسيح ولا شك ان هذه المسرحية تجحت نجاحا كبيرا ليس فقط على المستوى الفنى للراقص للعرض ولكن ايضا على المستوى الجماهيرى للشعبى وهذا يرجع الى الشكل الذى عرض به موضوع المسرحية كان قريبا جدا من البولون ومن مشاكلهم وأحلامهم وأمالهم .

وليون شيللر كاتب المسرحية يعتبر من رواد المسرح البولونى المعاصر ولد عام ١٨٨٧ م وتوفى عام ١٩٥٤ م

وكان مخرجاً وممثلاً ونائداً ومنظراً للمسرح البولوني المعاصر .
وتطورت اعماله التي قام بابراجها وانقسمت الى ثلات اقسام القسم الاول
التيار الشعري المسرحي والذي اطلق عليه المسرح الخالد .

القسم الثاني للتيار السياسي للمسرح والذي اطلق عليه المسرح
لليسارى المعاصر .

والقسم الثالث المسرح الغنائي الراقص .

وتعد هذه المسرحية احد المعامالت الاساسية لهذا المسرح ، ولقد فام
ليون شيلر بمحاولات للبحث عن جذور الثقافة والتقاليد الشعبية البولندية
الأصلية من خلال البحث عن صور وأشكال مسرحية داخل التراث البولوني
الشعبي وخلق هذا التراث وابداعه او تشكيله وتقديمه على خشبة المسرح
البولوني .

أسلوب عرض المسرحية :

يعتمد عرض المسرحية على الغناء والرقص الشعبي من خلال ديكور
عبارة عن هيكل خشبي لكنيسة ويتحول هذا الهيكل الى كوخ صغير ثم الى
غرفة فلاح ثم الى عرش ويستغل في البداية لعرض لوحة آدم وحواء وخروجها
من الجنة الى الارض .

وقد تمت الاستفادة من طرق المسرح بوجود ما يشبه بيت ريفي قديم
ولقد كان توظيف الرقصات الشعبية البولندية (المازوكا والبولكا)
توظيفاً درامياً رائعاً وخاصة ان الممثلون يمتازون برشاقة عالية في الرقص
التعبيرى وموهبة عالية في الغناء ويرجع هذا الى اسلوب التدريس والتدريب
فاكاديمية المسرح فلا يوجد ممثل ذو جانب احادى ولكن يوجد الممثل الشامل
الذى يستطيع ان يغني ويرقص فالممثل هنا يعتبر مادة لينة يستفاد منها
وتشكل بالطريقة التى تغدو العرض وبدون هذه المميزات لا يصلح ان يكون
ممثلاً .

فالمسرح هنا يائم أساساً على المثل ولكن المثل الذي يحمل داخله
قدرات فنية هائلة .

الأسلوب الموسيقى في هذا العرض :

ان ما يلفت النظر في الأسلوب الموسيقى المتبوع في هذا العرض هو

استغلال بعض الالات الشعبية البولندية يعزف عليها الممثلون داخل المرض المسرحي بشكل ساعد على ابراز المواقف الدرامية المطلوبة ، وكذلك نوظيف المؤلفين الموسيقيين «لينا شاهلين» و «يانا كلاكينسكا» للالحان والتراتيل الدينية وتوزيع الاصوات (سوبرانو – الطو – التبور – الباريتون) داخل العمل المسرحي من خلال غناء الممثلين والمعروف ان هذا النوع من الغناء الكورالى يعد من اصعب الانواع لانها قائمة على تعدد الاصوات .

الباستور اوكا بين الاخراج البولندي والاخراج المصري :

ان تجربة اشتراك مخرج مصرى في هذا العمل الفنى الكبير يحتاجلى تعقیب من خلال المخرج المسرحي المصرى د/ هناء عبد الفتاح الذى يقول ..

لقد تم اختيارى من قبل مدير اكاديمية المسرح بوارسو وهو مخرج مسرحي للاستفادة بأمكانياتى خاصة أنه قد علم انى قمت في مصر بالاستفادة من التراث الشعبي وفي عمل تجارب مسرحية اهمها تجربة دنشواى المسرحية ولا شك ان اشتراكى في هذا العمل كان تجربة مفيدة جداً لعايشه تجربة تقوم على الاستفادة من التراث الشعبي بمختلف اشكاله وأنواعه وصياغته في عمل درامي مسرحي .

دورى كمخرج مساعد اعطاني امكانية الاستفادة من تجربتهم وفي نفس الوقت اعطاء بعض الملاحظات وخاصة فيما يتعلق بالابيقاع العام للعمل المسرحي وللحركة في بعض المشاهد .

اما عن تمثيلي لدور ملك الحبشة فقد اديته بالصوفة عندما غاب الممثل وكان على كمخرج مساعد أن انقذ الموقف فلعبت هذا الدور وهو من الادوار التي تحتاج الى جهد معين في مسألة الحركة والاداء وخاصة وأنه باللغة اللاتينية وللغة البولندية .

وبعد تقديمى لهذا الدور أصر المخرج على ان استمر في أداء الدور
لأنه وجد كما قال لي - شكلًا آخر وجديد في الاداء يمكنه الاستفادة منه .

في الأعداد القالمة

حوارات مع :

* عبد الرحمن أبو زهرة

* يوسف شاهين

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

زمن :

لادرak مفهوم الزمن في الأدب ، لابد وأن نتعرف — ولو في أضيق الحدود — على مفهوم الزمن كمقدمة فلسفية ، ترتكز إليها بدرجة أو بأخرى لتقسيم الزمن في الأدب .

الزمن ، باعتباره مقدمة فلسفية ، هو أحد الأشكال التي تتواجد بها المادة ، والعالم المادي . فالزمن شكل لوجود المادة يعكس خاصية رئيسية وعامة لتدفق وحركة العمليات المادية ، خاصة : التواصل ، والتتابع ، والتعاقب ، والتطور من حالة إلى أخرى . وللزمن بعد واحد فقط يتمثل في حركة في اتجاه واحد : «الى الامام» . ولأن العالم المادي مستقل عن وعي الإنسان ، فإن أحد أشكاله (الزمن) مستقل هو الآخر عن الوعي الإنساني . ولا يوجد «أبن وحده في الفراغ» ، مجردًا أو قائمًا بذاته ، إذ يستحيل تواجده خارج التغير والتتابع الذي ينظم حركة المادة كما يستحيل تواجد العالم المادي من دون خاصية التواصل والتعاقب والتطور . والعالم المادي «لا يتحرك إلا في الزمان» .

والزمن أحدى المقولات الرئيسية التي يستند إليها الابداع الفني . فهو شكل من أشكال الحياة والتفكير ، مثله في ذلك مثل المكان .

في الأدب ، يجري التعبير عن الزمن بعده وسائل : بكلمة عابرة في سياق رسم الشخصية الفنية ، بالوقف الذي تتعرض له الشخصية ، برحلة التطور التي تقطعنها الشخصية في تتابع وتعاقب بالأحاديث التي تدور بين الشخصيات ، وغير ذلك من الوسائل .

وتعبر الأساطير والحكايات عن الزمن بطريقتها الخاصة ، وإذا عدنا إلى الليلة الثانية والعشرين من «الف ليلة وليلة» (طبعة بيروت) ، أطلعنا كيف حمل الجن حسن ابن الوزير و : «طار به إلى الجو .. إلى أن نزل به في مدينة مصر وحطه على مصطبة ونبهه ناس تيقظ من نومه .. وطيران الجن في هذه الحكاية ينطينا إلى علم سحرى ، ينصر فيه الإنسان على الامتداد المهوو للمكان من البصرة في العراق إلى

مدينة مصر . واستخدام الزمن على هذا النحو الاسطوري لا بهم الزمن الواقعى في الحياة ، بل يقودنا لاستشراف الامكانيات الانسانية المائلة للسيطرة على الطبيعة ، ويفسح للخيال مجالا لاجتياز موانعها .

ويعد الزمن من أهم القضايا التي تواجه الكاتب ، سواء عنى المستوى الفكرى او الفنى حتى حينما يعبر الكاتب عن حركة الزمن بصورة غير ملحوظة ويستخدم الفعل الماضى : « كانت مع ابيه من قبل . خدمتهم كلهم » (قصة جرح مفتوح — ابواراد الخراط) ، او : « من ايام ما سموا النيل نيل ، ونقلوا العاصمه من الجبل للضفة » (قصة حمال الكراسى — يوسف ادريس) ، وايضا حينما يلجا الكاتب الى تذكير القارئ بالزمن على نحو واضح ، كما هو الحال عند الكاتب الانجليزى « فيلدينج » في رواية « تاريخ قوم د. جونس » ، اذ يمنع المؤلف لنفسه حرية تمكّنه من التحاقيق فسوق الازمنة ، للنظر في « عصور الظلمة ونوم العالم » ويتمدد تذكير القارئ بالزمن حين يكتب : « قصتي هذه مستوقفة تارة .. وتارة اخرى ستحقق » .

ولقد تعددت وسائل الاباء وتجاربهم الفنية في استخدام الزمن بصورة او باخرى وتحفل قصص الخيال العلمي بحلوه استباقي الزمن ، وتصور عالمنا بعد قرون طويلة ، مثل روايات ه.ج. ويلز وجول فيرن .

وقد سمى الادب في عصره الاول الى محاولة المطابقة بين العمل الادبى والزمن الواقعى في الحياة .. وقصدت الدراما اليونانية الى ذلك ، وحدد ارسطو في كتابه من الشعر : « التراجيديا تحاول جاهدة ان تتبع تحت دورة شسبية واحدة » (ارسطوطليس — كتاب من الشعر — حققه د. محمد شكري عياد — القاهرة ١٩٦٧) .

ولذلك لجأ الدراما الكلاسيكية الى الالتزام بالوحدات الثلاث (الزمان ، المكان ، الحدث) ، بحيث يمكن بدرجات او باخرى مطابقة ازمن الفنى بزمن الواقع . وقد حدود « بوالو » زمن الدراما فيما بعد بأنه : « ينحصر في ليلة واحدة » ، وقللت وحدة الزمان باعتبارها شرطا مبدئيا ، بدور كبير في انساج وتطور الاحداث داخل الدراما .

وقد يلجا الكاتب الى اطالة الزمن ، او ايقائه ، او تمديده ، لكن ينقل للقارئ حالة بطله النفسية ، وهى وسيلة يلجا اليها دستيوفسكي في اغلب رواياته . ايضا من ايقاف الزمن وسيلة معرونة

استعن بها تولstoi في « الحرب والسلام » ، بهدف افساح المجال لفكرة الفلسفية . ومن الشائع كذلك الرجوع بالزمن الى الوراء .

في القرن التاسع عشر اعتدت اعمال واقعية كثيرة على انساء مواجهة بين زمرين ، الماضي والحاضر ، وفي ضوء تلك المواجهة تكتشف الشخصية الفنية وتتپسح . وتتبين هذه الوسيلة امكانية المقارنة بين عصرین ، واحياء الصلة بينهما ، وتعريف نواص الحاضر والماضي ، وهذا ما فعله المولى في « احاديث عيسى بن هشام » ، فقد بعث من الموت باشا تركي وجمله يقوم مع عيسى بن هشام بجولة في القاهرة ، تكتشف فيها اوجه النقص في النظم والمؤسسات القضائية والادارية وغيرها . وتستهدف مواجهة الزمرين احيانا اذكاء روح الارامة في الشعوب بتذكرها بالفارق بين ماضيها البطولي وحاضرها المستكين.

في القرن التاسع عشر ، بدا ان مجرى الزمن ومداه شرع في التحول ليصب داخل الظاهرة الفنية ليزيد من توثر الحوار ، والأسلوب ، ويزحزح حدود الشخصيات ، والأنواع الأدبية .

في ادب القرن العشرين اختفت الشخصية الفنية تلويح وهى ممثلة بالاحساس بالزمن ، وجعلت تذكرنا بخواص الزمن المتجردة : « الزمن يرغمنا على قول كل ما لدينا في عبارة واحدة ، لأنه لا يتسع لعبارتين» (لوكترا) . « فلتنتصت الى زرن الكواكب » . (بريشفين) . «الابد من ادخال الزمن ، كمنصر في العمل الادبي ، بحيث يقف على قدم المساواة مع الشخصيات الفنية ، ان لم يزد .. (ك. فيدين) .

وقد نشب خلاف فكري حاد بين المدرسة « الواقعية » ، ومدرسة (« العصرية » . « الحداثة ») (مورنيرزم) بمحدد مفهوم الزمن في الأدب . وقد سمعى ممثلو « العصرية » بكل الطرق الى هدم « الزمن في الأدب » نتيجة لافتقادهم الثقة في امكانية تطور المجتمع وحركة التاريخ . وتعد رواية جيمس جويس « اوليفيس » من أشهر تلك المحاولات ، وفيها يبين تصور الكاتب للزمن باعتباره حالة من السكون ، وحاول برواست في روايته : « البحث عن الزمن الصائب » أن يجرف الزمن الموضوعى والذاتى ، وأيضاً ننان الكثرين من الكتاب ، مثل بيلنياك في روايته : « دوس بابوس » ، سعوا الى تدمير الزمن بانشاء الفن الروائى على اسس فترات من الازمنة تسبع مختلفة في الفوضى . ولم تختلف تلك المحاولات من بعدها سوى شخصيات فنية ، معلقة في الهواء ، خلرج الزمان والمكان ، تتعذر الصلات فيها بالحياة والواقع ، وتؤمِّن الى ندو الكارثة ، وهي تجوس كالاطياب داخل العمل الادبي .

وعلى حين لم تتوضّح الاتجاهات الواقعية مهوم الزمّن ، فإنّها لم تتوقف عن البحث عن طرق جديدة للتعبير عن الزمّن . وبينما فرّاجعت مواجهة الماضي بالحاضر ، أخذ كل من الزمّنين ينهر في الآخر، وينسكب «مكان» في «يكون» ، فيتغنى الحاضر (يكون) ويزداد ثراءً واتّماماً بيتجلّ طابعه المركب ، ناهضا بالادرالك لحركة الانسلن والتاريخ .

ان كتاب الواقعية في القرن العشرين ، مثل وليام فوكر ، وتوماس مان ، قد أدركوا الزمن « باعتباره مفهوماً مركباً ، متعدد المستويات ». ولقد وضع هؤلاء الكتّاب يدهم على الانعكاس المتبادل بين مختلف الأصور ، والفترات الزمنية المتباudeة ، للتعبير عن الرعب الانساني في مواجهة عامل الزمن ، أو لتحليل شعور الشخصية الأدبية ب عدم الامتلاء من الحياة لعدو الزمن ، وان كان هذا الزمن ينور بالنشاط الساطع .

وتحت مدرسة « الواقعية المشتركة » حركة الزمن وجريته بالتطورات والتجددات باعتبارها حركة تمضي في اتجاه الزمن القائم ، وأفاق المستقبل ، باعتبارها « أمل الإنسانية » على حد تعریف بريخت .

ولا تخف «الواقعية الاشتراكية» ضد اية وسائل فنية للتشاور «الزمن» مادامت تؤدي في النهاية الى الكشف عن جوهر الواقع ، في حركته ، وتطوره . وتمثل خطورة محاولة بروست «البحث عن الزمن الصالح » في كونها — حين تهدم الحد بين الزمن الذاتي والموضوعي — ناتتها تؤدي الى القول بأن الزمن لا يوجد الا في وعي الانسان . كما ان «جيمس جويس» في «أوليبيس» ييرز تصوره للزمن باعتباره (حالة سكينة) ، بينما لا يعرف الزمن الا (السكون النسبي) في مجرأه العام باعتباره شيكلا لتابع وجود الظواهر ، بحيث تحل الواحدة محل الأخرى .

فضاءات مسرحية

مجلة جديدة

منحة البطراوى

ونقيم بعض التجارب النصية التونسية — الكتابة المعاصرة — الرقابة الذاتية — المؤقتات والمعاقيل » .

ولم نذهب بالطبع لهذا التقى بين حان المسرح في مصر وحانه في تونس غير ان المسرحيين في تونس اكثروا جهودا في محاولة فهم الظاهرة المسرحية لديهم في ظروفها الديناميكية . وقد لفت نظرنا ايضاً جهودهم في استخدام المصطلحات الدقيقة الصحيحة وهي نتيجة لعلاقتهم اصلاً بما ينجزون من مسرح ، فالعملية المسرحية تتم في كثير من الاحوال كما فهمنا في إطار من الرغبة الدفينة والهم الجدي (يعكس ما يتم في مصر من عشوائية ، ان شئنا ان نصارخ انساناً بالحقيقة) .

ويظهر هذا التعمق في المصطلحات والأفكار والمقاييس والمعايير في المقال الثاني الهام في باب البحث والدراسات تحت عنوان « حدود الكلفن والممكن في المسرح الاحتفالي » للمغربي عبد الكريم برشيد (وقد نشره في كتاب يحمل نفس الاسم عن دار الثقافة — الدار البيضاء) ويعتبر هذا المقال جزءاً من سلسلة مقالات لنفس الكاتب والمسرحيين مغاربة آخرين نشرت في مجلات مختلفة تضر وتعضد وتدعّم او تهاجم البيانات الأربع لجامعة المسرح الاحتفالي الذي نشرت في المغرب والتي تبحث عن مسرح عربي آخر مختلف . ويحاول برشيد الإجابة على هذه الأسئلة التي يطرحها في بداية مقاله : « المسرح الاحتفالي ... كائن هو او غير

اصر المسرح الوطني التونسي باشراف وزارة الشؤون الثقافية المدد الاول من المجلة الفصوية التي تحمل اسم فضاءات مسرحية .

وقد هيأتنا جيدة الابواب وتنوعها وتكاملها وعصريتها وعلميتها وتونسيتها الى قرائتها بجدية مماثلة . وبقدر ما قرأتنا باهتمام استمتعنا بلقائنا والحقائقنا بهموم وهراء رجال المسرح بتونس وتساؤلاتهم وخبرتهم وبحثهم واكتشافاتهم وتدالياً لهم وتفسيرهم للظاهرة المسرحية في ماضيها وحاضرها واربع صفات مستقبلها ، وارتباطها بالتراث او بعد عن اي هويتها وانتماءاتها .

كل ذلك طرح في مقالين اساسيين . أولهما في ندوة المدد : اشكالات الكتابة للمسرح في تونس . ولا يفوتنا قبل ان نستعرض باختصار ما جاء بالندوة ان نشير الى الشكل الشائق الذي قدمتها به خيرة الشيباني التي عرضت مداخلات المشتركون وقامت بالتعليق عليها ثم نشرت ابحاثهم بالكامل على نحو مستقل :

ومن خلال هذه الندوة طرحت اشكالية الكتابة على مستوىها النصي والحرفي ، نظرياً وعملياً ، فقد انصب الحوار حول المحاور التالية :

« التمازن بين المبدع الأدب والمبدع المسرحي — النص المسرحي بين الكتابة والإخراج — الكتابة للمسرح انطلاقاً من الأدب الروائي والمقصري في تونس — دراسة

وهكذا نلقيت لدينا محاولة هيئة التحرير في أن تكون المقالات تكاملية من حيث الأشكال المطروحة فما ثبناها يدور حول المسرح وعلاقته بالتراث .

وأضافة لندوة المدد التي اختتمت بانساقية الكتاب للمسرح في تونس نجد أن باب « ذاكرة الفضاء المسرحي » قد عنى بعرض اشكالية لغة الكتابة المسرحية خلال العرب الثانية .

وقد أنسقت صفحات المجلة لتابعة أسبوع المسرح والإيام الدولية للمسرح بالجزائر ومهرجان المسرح العربي المتنقل بالرباط ومهرجان دمشق للفنون المسرحية والمهرجانات الصيفية في تونس .

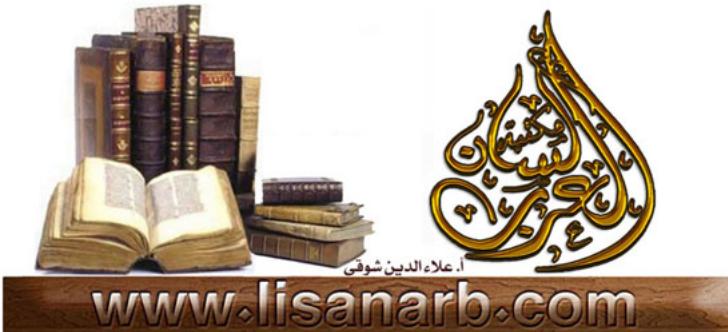
ولم تفل بالطبع نشر بقال عن « المسرح في استراتيجية الثقافة العربية » .

وماذا عن مصر في هذه المجلة الجادة الجيدة ؟ تعليق من مسرحية « الوزير العاشق » مؤداه ان الجمهور الفقير حضر لمشاهدة سمسمية ايوب وعبد الله حيث ... وهذا ابسط مثال لقراءة الجمهور على نحو لا يرتكز فقط على حجمه . اذا ان الاقبال الافعال الكبير لا يعني نجاحها ساحة للعرض .

ممكن ؟ ممكن او محل ؟ وجود او عدم ؟ نظرية فاسفية او ممارسة عملية ؟ تقليد وابتاع او تجديد وابداع ؟ ابن بيدا المسرح في هذا المسرح وبين ينتهي ؟ تم ايضا ، ماهي مصادره - افکرية والفنية - هل عربية او غربية ؟ آتية او ماضية ؟ ومن هذه الأسئلة تظهر موضوع منهجية البحث في ذاتنا وذاتهم وعلاقتها بالتنظير والمارسة . ويطرى بالطبع الى علاقة المسرح بالجمهور ومن ثم بالواقع والواقعية ومهى ارتباطه « بالاصيل الحقيقى والتوحش » .

ويندمج النص المسرحي المنتشر في المجلة « الدربيع والتدوير » لعز الدين المدنى ضمن محاولات اخرى في التأصيل اذ يكتب المؤلف في المهاش : « يحسن بالمسرح العربي اليوم ان يستعمل بعض تقنيات الشعور العربى كالعارضة والتشطير والتخييم الخ ... بعد ان اثرت تقنيات القصة الحديثة المسرح العربى الحديث . وهذه المسرحية هي ممارسة ارسال الدربيع والتدوير للجاحظ .

وينبع نص المدنى في باب « القراءة في كتاب » عرض وتحليل « مسرح غير الدين المدنى والتراث » وهو عنوان لبحث قام به محمد المديوني .



رقم الإيداع ١٩٨٢/٦١٧١

مطبعة أخوان مورانقى
١٩ شارع محمد رياض - عابدين
تلفون ٩٠٤٠٩٦